

Digitized by the Internet Archive
in 2024

<https://archive.org/details/vonpalladiobissc0000unse>

VON PALLADIO BIS SCHINKEL

GESCHICHTE DER NEUEREN BAUKUNST

- I. GESCHICHTE DER RENAISSANCE IN ITALIEN von *Jacob Burckhardt*. 4. Auflage. Bearbeitet von Dr. H. Holtzinger. Geheftet M. 12.—. Gebunden M. 15.—.
- II. GESCHICHTE DER RENAISSANCE IN DEUTSCHLAND von *Wilhelm Lübke*.
I. Band. Neue Auflage in Vorbereitung.
- III. — II. Band. desgl.
- IV. GESCHICHTE DER RENAISSANCE IN FRANKREICH von *Wilhelm Lübke*. Neue Auflage in Vorbereitung.
- V. GESCHICHTE DES BAROCKSTILES, DES ROKOKO UND DES KLASSIZISMUS von *Cornelius Gurlitt*. I. Teil: ITALIEN. Neue Auflage in Vorbereitung.
- VI. — II. Teil: BELGIEN, HOLLAND, FRANKREICH, ENGLAND. Neue Auflage in Vorbereitung.
- VII. — III. Teil: DEUTSCHLAND. Neue Auflage in Vorbereitung.
- VIII. GESCHICHTE D. BAROCK IN SPANIEN von *Otto Schubert*. Geheftet M. 25.—. Gebunden M. 28.—.
- IX. VON PALLADIO BIS SCHINKEL. Eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus von *Paul Klopfer*. Geheftet M. 15.—. Gebunden M. 18.—.

GESCHICHTE
DER
NEUEREN BAUKUNST
VON
JACOB BURCKHARDT, WILHELM LÜBKE,
CORNELIUS GURLITT, OTTO SCHUBERT
UND
PAUL KLOPFER

NEUNTER BAND:
VON PALLADIO BIS SCHINKEL
VON PAUL KLOPFER

ESZLINGEN A. N.
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)

1911

VON PALLADIO BIS SCHINKEL

EINE CHARAKTERISTIK DER BAUKUNST DES KLASSIZISMUS

von

DR. ING. PAUL KLOPFER

DIREKTOR DER GROSZHERZOGLICHEN BAUGEWERKENSCHULE IN WEIMAR

NA

956

K56

1911

MIT 261 ABBILDUNGEN IM TEXT



ESZLINGEN a. N.

PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)

1911

Greiner & Pfeiffer, Kgl. Hofbuchdrucker, Stuttgart

CORNELIUS GURLITT ZUGEEIGNET

Vorwort

Das vorliegende Buch besteht aus drei Hauptteilen:

Der erste gibt einen geschichtlichen Umriß über die Baukunst des Klassizismus, wie sie sich aus der Schule des Palladio heraus entwickelte und bis in die Zeit Schinkels je nach Nationalität oder Überlieferung mehr oder weniger kräftig und nachhaltig herrschte;

der zweite versucht, die Schöpfungen der klassizistischen Baukunst als Funktionen der zeitgenössischen Kultur aufzufassen und zu werten;

der dritte endlich gibt alphabetisch die Namen der Künstler an, und soweit dies aus den Quellen möglich war, auch ihre Lebenszeit und die Hauptwerke, die sie geschaffen.

Zu dieser Dreiteilung veranlaßte mich die Betrachtung, daß ein Baustil oder ein Kunststil überhaupt nie an sich betrachtet oder verstanden werden kann, etwa durch Aufzählung der Werke, ihrer Jahreszahlen und ihrer Schöpfer, sondern so innig mit seiner Zeit zusammenhängt, daß diese wieder und immer wieder als Hintergrund ins Auge gefaßt werden muß, soll in uns nicht ein ganz falsches oder unvollständiges Bild der Kunstschöpfung entstehen.

Das Verarbeiten der kulturellen Nebenerscheinungen aber mit dem Thema führt, wie wir an vielen Geschichten der Baukunst erkennen können, zu vielen Wiederholungen, Weitschweifigkeiten und Umständlichkeiten, und so glaubte ich im Sinne der Klarheit das Kulturbild möglichst von allen Personalgeschichten befreien zu dürfen, und diese selbst in den Anhang zu verweisen, während die rein geschichtliche Darstellung zur Orientierung über Land und Zeit am Anfang steht.

Im Bereich der klassizistischen Baukunst ist allerdings ein völliges Erschöpfen unmöglich, vor allem, da es sich hier nicht allein um große

Werke wie Kirchen und Paläste handeln kann, sondern da jene Zeit neben solchen Bauaufgaben schon eine große Anzahl anderer, bisher ungekannter und ungewerteter, zu lösen bekam — ich meine die Nutzbauten, die eine Begleiterscheinung des Zeitalters der Humanität, Philanthropie und Pädagogik darstellen und ebenso wesentlich zum Kolorit desselben beitragen, wie die Sehnsucht nach den reinen Formen Roms oder Hellas' und ihre Wiedergabe. Zu den Nutzbauten möchte ich hier auch das einfache Bürgerhaus zählen, das bisher in den großen Geschichten der Baukunst vielfach vergessen oder vernachlässigt worden ist — welch ein Reichtum hier im Gebiete des Klassizismus liegt, ist staunenswert; hier treten dann die Bilderwerke von Mebes „Um 1800“ (Verlag von F. Bruckmann, A. G. in München) und Zetzsche „Zopf und Empire von der Wasserkante“ (Paul Neff Verlag [Max Schreiber] in Eßlingen a. N.) mit den herrlichen, anregenden photographischen Wiedergaben in ihre Rechte.

Mein Dank gebührt außer den Autoren, die mir vor allem mit Abbildungsmaterial zur Seite standen, auch dem Verlag, der keine Mühe gescheut hat, die von mir gewünschten Illustrationen zu erlangen und der dem Buche eine sorgfältige Bearbeitung hat angedeihen lassen. Besonderer Dank sei aber der Kgl. Technischen Hochschule in Dresden ausgesprochen, die durch das im Jahre 1905 mir verliehene Reisestipendium aus der Friedrich Siemensstiftung mich in den Stand gesetzt hat, meine Studien wo nur möglich an Ort und Stelle zu machen oder zu prüfen.

Inhaltsübersicht

	Seite
Vorwort	IX
I. Name und Begriff des Klassizismus	1
II. Geschichtlicher Umriß	
a) Italien	4
b) Frankreich	9
c) Belgien und Holland	15
d) Deutschland	17
e) England	21
f) Spanien	25
g) Rußland	27
III. Der Klassizismus in seinem Verhalten zu den Kulturaufgaben	
Einleitung	29
a) Kirchenbau	
1. Kuppelanlagen	31
2. Zweitürmanlagen	44
3. Tempelschema	51
4. Das Vorbild des römischen Pantheons	62
5. Das Kirchen-Innere	65
b) Theaterbau	69
c) Justiz- und Verwaltungsbau	94
d) Krankenhäuser, Kasernen und Wachen	108
e) Bauten für die Volksbildung (Schulen, Bibliotheken, Museen)	116
f) Verkehrsbau (Börsen, Banken, Hallen, Zoll- und Lagerhäuser, Bahnhöfe)	130
g) Der Wohnhausbau	141
Frankreich	141
England	148
Belgien und Holland	154
Deutschland	162
Italien	174
h) Das Stadthaus (das städtische Schloß, Palais, Hotel und Bürgerhaus)	178
England	197
i) Stadttore, Plätze und Anlagen, Gärten und Denkmäler	202
Künstler-Verzeichnis	219
Verzeichnis der Bauwerke	257

I. Name und Begriff des Klassizismus

Es ist nach und nach allgemeiner Brauch geworden, mit dem Namen Klassizismus das geistige Leben zu bezeichnen, das als Rückschlag auf das Barock in Europa im 18. Jahrhundert einsetzte und bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts anhielt, wo es von der sogenannten Romantik abgelöst wurde.

Der Begriff des Klassizismus aber ist ein viel weiterer! Er gilt in Europa schon für die Römerkunst, die ja hellenische Formen adoptierte — er streift aber auch hinüber auf die Gotik und lebt dann in der Romantik um die Mitte des 19. Jahrhunderts wieder auf. Er ist, allgemein gesagt, weiter nichts als ein schulhaftes Vorkehren eines als klassisch anerkannten Dogmas, sei es als Gegendruck auf allzufreies Schalten mit Kunstformen (Barock), sei es als Folge eines Sich-versenkens in lang vergangene Zeiten (Romantik).

Je stärker und gewaltiger nun die Klassik, der das „Dogma“ entsprossen ist, war, desto anhaltender wird das Daraufzurückkommen, der Klassizismus sein, nach dem das übersprudelnde Barock mit seinen wunderlich-individualistischen Erscheinungen verpufft ist. Ja, es ist in solchem Falle sogar möglich, daß der Klassizismus, einerseits durch den Reichtum des überkommenen Erbes, andererseits durch den Druck der Kultur, der Zeit, der Geschichte, gar zum Selbstschöpfer, gar zum Klassiker gemacht wird, wofern nur Aufgaben da sind, die die ererbten Formen zu neuen Schöpfungen umzuprägen zwingen.

So ein Klassizismus ist ja die Renaissance gewesen. Auch sie war im Grunde doch ein Zurückgreifen auf die Alten und ihre Kunst. Die Kulturaufgaben aber, die von ihr zu lösen waren, waren so weit von denen der alten Griechen- und Römerkunst verschieden, daß es diesem „Klassizismus“ doch möglich werden mußte, ein klassischer Stil zu werden — ein so gewaltig lebendiger klassischer Stil, daß ihm das mächtigste Barock entwachsen konnte, und daß auf dieses wieder ein Rückschlag folgte, der eben in diesen Zeilen, als der Klassizismus „an sich“, betrachtet werden soll.

Wir sehen also: im Grunde kommt es auf die Aufgabe an, die die Kultur an den Stil stellt, damit dieser Stil, der erst Nachahmer war, Selbstschöpfer wird.

Nun ist es das Lebensfähige an der Kultur, daß sie vermag, immer neue und neue und immer mehr und mehr differenzierte Aufgaben zu stellen. Die Griechen haben als vornehmste Kulturaufgabe den Tempelbau erhalten, sie haben aus den ihnen zur Bearbeitung dieser Aufgabe mitgegebenen Hilfsmitteln, wie Sonne, blauem Himmel, Marmor und Edelmetallen eine Lösung geschaffen, welche ihnen die Note „klassisch“ eintrug. Den Römern wurde eine andere Aufgabe zugedacht. Ihrer Kultur war der Begriff der Gottheit schon mehr Äußerlichkeit, ihrer kriegerischen Volkseigenart, ihrer Rassenart diente die eingeführte hellenische Tempelkunst nur mehr als Hülle. Und deshalb ist auch in allen jenen Bauten der römischen Baukunst, die mit denen der Griechenkultur verwandt waren, nur das klassizistische Moment zu erkennen, während wir Gelegenheit zu klas-

sischer Betätigung in den Aufgaben finden werden, die Gerichts- und Markthallen, Theater, Bäder und Triumphbogen zum Vorwurf gaben. —

Und wieder vergehen Jahrzehnte und Jahrhunderte.

Und wieder stellen die einzelnen Kulturepochen in den verschiedenen Ländern Europas ihre Aufgaben an den Architekten. Die christliche Kirche mit ihrem zuerst bischöflich stolzen, dann mehr und mehr völkischen Ritus gibt ganz neue Aufgaben, die Wölbtechnik neue, entsprechende Mittel zu ihrer Erfüllung. In den Kathedralen Frankreichs und in den Domen Deutschlands sehen wir klassische Lösungen im neuen Kultgedanken. Der christliche Glaube war gleichsam der Form der Gotik vermaßt. Nur in ihr konnte er in seiner ganzen mystischen Eigenart zum Ausdruck gelangen — und nur sie, die Gotik, vermochte unter seiner Herrschaft zu gedeihen. Sobald dem Gedanken die Innerlichkeit erstarb, sank auch die klassische Eigentümlichkeit der Gotik. Und als Italien und Frankreich den Humanismus und Rationalismus, der Norden die Reformation brachten, als beide innere Bewegungen ihren Ausdruck in der Renaissance erhielten, da wurde die Aufgabe des gotischen Kirchenbaues vom Programm abgesetzt und neue, weltlich bedeutende traten an ihre Stelle.¹⁾

Der Palast, die Villa und die weltliche Macht- und Prachtkirche verlangten nach neuen, ihnen entsprechenden Formen. Und deshalb wurden Palladio und Sansovino, Bramante und Michelangelo Klassiker der Renaissance, weil sie den klassischen Ausdruck für jene Kulturgedanken gefunden haben. In Frankreich dürfen wir Pierre Lescot, Ducerceau und François Mansart als Klassiker der Renaissance bezeichnen, weil sie verstanden haben, die der Zeit Franz' I. eigentümliche Kulturfarbe zu erkennen und ihr in den Schlössern und Rathäusern den entsprechenden Kulturausdruck zu verleihen, der ihr von jener Zeit an bis an die Schwelle der Revolution und darüber hinaus im wesentlichen verblieb.

Der Übergang aus der Renaissance eines François Mansart zum Rokoko eines Hardouin Mansart kann wohl als eine Beugung der Renaissance angesehen werden, denn im Grunde ist Frankreich nie in den Fluß des italienischen Barocco geraten. Für das Wesen des Klassizismus ist diese Beugung aber ungemein wichtig. Im Rokoko-Schlößchen, in der sog. „Maison de Plaisance“ liegt nämlich der erste Ansatz zu jener Kulturaufgabe, die in ihrer ganzen Schwere kaum hundert Jahre später von der Hand der Revolution gestellt wurde. Es liegt darin der Ansatz zur Schaffung des Bürgerhauses. Der dritte Stand, die Individualität der Masse, begann, schon zurzeit des Rokoko, zunächst in Schrift und Wort, dann aber in der Kunst des Bauens nach Ausdruck zu suchen. Und er fand ihn. Fand ihn eben im Bürgerhause, aber auch im Theater und in den sonstigen öffentlichen Gebäuden und Anlagen, die die bereitesten Zeugen des Gemeinsinnes sind. Diese Charaktereigenschaft der Aufgabe stellt sie so ganz in Gegensatz zu den Kulturaufgaben der Renaissance, die durch den Fürsten dem Volke vermittelt wurden — sie macht sie damit aber auch verwandt mit jenen Aufgaben, welche die Antike (Hellas und Rom) sich in Tempeln, Markt- und Gerichtshallen gestellt hatte.

Wir werden sehen, inwiefern die Lösungen solcher Aufgaben als klassisch bezeichnet werden können. Wohl wird es in dem einen oder andern Lande an

¹⁾ Vgl. John Ruskin: Steine von Venedig: „Unter des Dogen Foscari Regierung (1423) erscheinen in der Baukunst die ersten auffallenden Merkmale einer mächtigen Veränderung, der London St. Pauls verdankt, Rom St. Peter und Venedig und Vicenza jene Gebäude, welche gewöhnlich für ihre edelsten gehalten werden — und das übrige Europa die Herabwürdigung jeder seither von ihm ausgeübten Kunst.“

Ruskins Fehler liegt m. E. in der Verkenntung der Beweglichkeit der Kultur und der Vielseitigkeit ihrer Aufgaben.

anderen Aufgaben nicht gefehlt haben; auch im Zeitalter der Revolutionen sind Schlösser gebaut, Kirchen errichtet worden — aber für die Zeit klassisch — das können wir aus dem vorstehenden schon schließen — konnten diese Lösungen nicht sein, denn sie lagen nicht im Bereiche der damaligen Kulturbewegungen. Sie mochten wohl für einen Herrscher in Deutschland, für einen Fürsten in Italien oder Österreich nötig, für eine Gemeinde von Nutzen sein — sie waren aber doch nur Verkörperung überkommener, ehemals klassisch empfundener Gedanken und Riten, also an sich eben nichts Eigenes und damit nichts Klassisches.

Es ist nun nicht gesagt, daß, wenn dem Baumeister eine zeiteigene, eine Kulturaufgabe gestellt wird, er diese auch aus sich heraus klassisch empfunden lösen sollte; daß er, ganz abgesehen von der Möglichkeit der Erfindung neuer Bauformen, die überkommenen Formen so umzugeben verstehen sollte, so daß sie (die alten) doch einen ganz neuen Gedanken verkörpern! Zunächst wenigstens — und das trifft beim Klassizismus zu — wird stets nur schwer ein Losreißen vom Althergebrachten möglich sein; erst nach und nach wird die alte Form auf ihren Inhalt und ihre architektonische Fähigkeit gleichsam „zurückerkannt“, und dann erst wird es möglich sein, sie im rechten Sinne verständig der neuen Aufgabe zur Verfügung zu stellen.

Aus alledem können wir aber schließen, daß es dem Stil des Klassizismus, d. h. der Zeit von etwa 1750—1850 (in Frankreich eher, in Deutschland später) durchaus nicht unmöglich zu sein braucht, gewisse klassische Werke zu schaffen.

Wenn dem aber so wäre — und ich hoffe, diese Frage zu bejahen —, müssen wir nicht den Namen Klassizismus als etwas Widersinniges empfinden? — als einen Widerspruch, den eine kritische Kunstgeschichte aus ihrem Wortschatz verbannen müßte?

So unscharf und fast widersinnig nach alledem aber der Name Klassizismus sich darstellt, so mächtig die Zeit, die diesen Namen trägt, auch sein mag, so allgemein die Stilbewegung sich über Europa gebreitet hat, und so fruchtbar sie in ihren letzten Ausläufern, die bis nach Amerika (Colonial Style) reichen, sich erwiesen haben mag, einen andern Sammelnamen hat die Forschung und Wissenschaft für den Klassizismus nicht zu setzen vermocht. Immerhin ist aber diesem Namen der Wert eines großen Sammelvermögens nicht abzustreiten, das einen Teil des Rokoko, das Empire, die Dorik und den Biedermeier-Stil in einem Ring zu fassen imstande ist.¹⁾

1) Folgende drei Teilungen dürften das Wort Klassizismus m. E. ersetzen können: Hellenismus, Latinismus, Renaissancismus. Diese Begriffe sind die hauptsächlichsten Teile des Klassizismus, die auch nur das Wesen desselben angehen, also nicht, wie Empire oder Biedermeier, nationalen Beigeschmack haben.

II. Geschichtlicher Umriß

Das Wo und Wann des Klassizismus ist nicht mit der Nennung einer Jahreszahl und eines Ortsnamens abzutun, wie etwa die Entstehung der Renaissance, sondern es ist in jedem Lande des damals als kultiviert geltenden Europas der endliche Verlauf der Renaissance oder des aus der Renaissance entstandenen Barocks aufzusuchen und festzustellen, wo und wann da und dort mit dem Übersättigtsein an barockem Schnörkelwerk die wissenschaftliche, schul- und forschungsmäßige Reaktion einsetzte.

a) Italien

Die Quellen, aus denen sich der Strom des Klassizismus bildete, lagen — das ist wohl von vornherein verständlich — in Italien. Sie lagen in jenem Lande, das das überkommene Erbe der antiken Klassik aus zweiter Hand durch eigenes Können und Schaffen zum Besitz erworben hatte. Schon um 1450 griff Alberti¹⁾ mit seiner Vitruv-Übersetzung in die Antike zurück. Damals jedoch konnte sich der junge Klassizismus noch nicht weiter entwickeln und zur „Schule“ auswachsen, da es ihm dazu wohl an Muße fehlen mochte, inmitten jenes künstlerisch-mächtigen Auftriebes der eben zur Jugendkraft erwachsenden italienischen Renaissance.

Endlich schuf Michelangelo in seinem Ur-Ichgefühl mit seinen Fehlern und Vorzügen die italienische Renaissance zum italienischen Barocco um, das dann seinen Siegeszug zumeist unter der Fahne der allein seligmachenden Kirche in Europa hielt. Und wenn auch Michelangelos Schüler und Nachahmer in einseitiger Betonung des malerischen Elementes in der Architektur, des Reliefs auf Kosten der detaillierten Zeichnung, des Bunten auf Kosten der Konstruktion, des Schnörkelhaften auf Kosten der harmonischen Teilung weiter und weiter von dem ewig festen Kern der gesunden Renaissance weggingen und sich am Ende in wildester Wildnis architektonischer Freiheit bewegten — das Lob des individuellen Schaffens muß ihnen gut und gern zugesprochen werden, insoweit sie nicht nur kindisch übertreibende Nachahmer waren.

Die unmittelbare Veranlassung zu einem Erschrecken im Kunstschaffen, Stillstehen und Umkehren kam allerdings nicht von den Großen, sondern von den Kleinen des Barockes. Jene Kleinen benutzten die Formen zu Modespäßen, brachten sie ohne Gefühl für Verhältnisse und ohne Sinn für Konstruktionen da

¹⁾ Waldner (Deutsche Bauhütte 1907) nennt Alberti einen Wegbereiter Lionardos und Michelangelos. Seine Praxis stand der Theorie diametral gegenüber. Alberti gilt als einer der ersten Umwerter der edlen Einfalt und stillen Größe der Frühhrenaissance eines Brunelleschi in gangbare Münze für die ganze Kulturwelt: er führte die Scheinfassade ein, die ohne engen organischen Zusammenhang mit dem Gebäude, als Kunstwerk an sich, betrachtet sein möchte (vgl. auch damit das Werk Galileis: die Lateran-Fassade w. u.).

und dort an den Häusern an, und trieben das Äußerliche am Barock und am Rokoko bis zur Lächerlichkeit. Das Fehlen ernsten Studiums, der Glaube, die Kunst zu bauen läge auf der Straße und könnte von jedem, der nichts Besseres wüßte, erlernt werden, mögen den frühzeitigen Verfall der Barock- und Rokokokunst gezeitigt haben.¹⁾

Andrea di Pietro, genannt „il Palladio“ (1508—80), um ein Menschenalter jünger als Michelangelo, ist noch kein Klassizist, wenn er auch durchaus und in erster Linie Akademiker ist. Seine Vicentiner Bauten sind nicht antik Nachersonnenes, auch nicht antik Nachempfundenes, sondern sie sind in ihrer Zeit moderne Kulturausdrücke mit den Mitteln der römischen Antike gewesen — so etwa wie Semper im Dresdener Hoftheater oder im Palais Oppenheim moderne Raumaufgaben in renaissancistischer Weise gelöst hat. In vier Büchern über die Baukunst (*Quattro libri dell' architettura*, Vicenza 1570) offenbarte Palladio seine akademischen Anschauungen. Sein Kritizismus fand ebensoviel Anhänger, als der Individualismus Michelangelos. Seine schriftlichen Werke waren die Gesetze, denen sich der renaissancistische Klassizismus verschrieb, seine Bauten die Vorbilder vor allen für England (s. w. u.).²⁾

Die Schule des Michelangelo — wenn wir nicht zuweilen Nachahmerschaft sagen müssen — befand sich seit dem Bestehen der palladianisch-klassifizierenden Richtung unter einer Art ästhetischer Polizeiaufsicht, und als die barocke Stimmung in Frankreich und Deutschland zu schnörkelhafter Übertreibung und allzu putzigem Zierat auswächst, wird ihr von der Akademie endgültig der Garaus gemacht. Die Akademie hätte das freilich nicht allein vermocht. Was ihr den Hintergrund, den Halt und eine gewisse Größe gab, war der ganze Kulturzustand in Europa, der seinen schlagendsten Ausdruck wohl in Frankreich gefunden hat, und auf den weiter unten zurückgekommen werden wird. Für Italien war zunächst die enzyklopädische Richtung des Rousseau nicht von Belang — wenigstens nicht unmittelbar. Oberitalien kam von selbst dazu, den Meister Palladio wieder als Vorbild aufzustellen. Der bei Goethes Besuch in Vicenza 60 Jahre alte *Bertotti Octave Scamozzi* (1726—1800) gab damals ein Sammelwerk über Palladios Arbeiten heraus. Dabei verstand er, vieles, was dem großen Meister fälschlich zugesprochen war, auszuscheiden. In Vicenza wurde eine Akademie gegründet, die das Andenken Palladios in Ehren hielt, und an der außer dem eben genannten Scamozzi noch Meister wie *Enea Arnaldi* (geb. 1716) und *Ottone Calderari* (1730—1804) wirkten. „Jeder von diesen hinterließ Bauten, die heute noch zum Teil unter Palladios Namen gehen.“ Calderari baute in Vicenza 1756 die Fassade von S. Girolamo, verschiedene Paläste und das Seminario archivescovale in Verona. Ein Werk von ihm: *Disegni e scritti di Architettura*, Vicenza 1808—20, zeugt von seinem praktischen Wirken.

In Verona nahm die Kunst einen ähnlich palladianischen Verlauf, wie in Vicenza. Dort wirkten *Francesco Biancheri* und *Scipione Marchese Maffei*. Maffeis Berühmtheit liegt jedoch nicht in der Bemühung, palladianische Baukunst zu pflegen, sondern in der Gründung einer Schule von Gelehrten, „die bald ein Netz

¹⁾ Weinlig (1739—99) wendet auf solche Vertreter der Baukunst Martials Verse an: „Si duri puer ingenii videtur, praeconem facias vel architectum.“

²⁾ Über die Einförmigkeit palladianischer Renaissance im Innern der Räume klagt Piranesi: *y a-t-il par exemple quelqu'un de plus grandieux que le Palladio quand il est question d'ouvrages magnifiques? Et cependant un si grand homme ne se soutient pas lorsqu'il faut orner l'intérieur d'un édifice, il semble n'y montrer que pauvreté d'idées et défauts de connaissances de sorte que c'est toujours la même porte, la même fenêtre et la même cheminée — — — (diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte d'egli edificy 1769).*

von Untersuchungen über Oberitalien breiteten“ (vergl. Gurlitt, Geschichte der Kunst). Diese Untersuchungen ließen die Renaissance aber im Rücken, indem sie auf altitalische Kunstschatze ausgingen. Im allgemeinen freilich hat gerade Italien wenig Größen auf dem Gebiete der Archäologie aufzuweisen. Das erscheint dann begreiflich, wenn man dieses Land, das selbst Kunstschatz ist, mit jenen Ländern vergleicht, denen Italien von je das Ziel der Sehnsucht gewesen ist. Der geheimnisvolle Zauber, der dem eingeborenen Italiener unbekannt ist, läßt die antiken Reste des Landes dem Nordländer in einem weit begehrenswerteren Feuer als dem Einheimischen leuchten. Und so begehrenswert ist das Feuer, daß z. B. auch in Zeiten der deutschen „Romantik“ immer noch Italien die gleiche Anziehung ausübt, wie zu Zeiten des „Klassizismus“.

Italien vermag auch das archäologisch Gewonnene zunächst gar nicht auszubeuten. Im Norden herrschen (mit Ausnahme von Turin) die Palladio-Nachfolger, in Rom und im Süden das Barock in seinen wildesten Formen. Noch schaffen die *Pozzo* (1642—1709) und *Borromini* (1599—1667), und erst *Alessandro Galilei* (1691—1737) vermag in der Lateran-Fassade Rom ein Werk zu geben, das von Ruhe und Macht zeugt. Diese Formen sind aber keine bodenständigen, römischen gewesen, sondern der Schule eines Wren entwachsen, also englischer Abkunft.

Auch *Vanvitelli*, „dieser arme Sünder, der sich einbildete, etwas Besseres zu sein als die Barockisten, und der später für einen der ersten Architekten der Welt galt“ (Justi), ist, wenn er italienisch ist, barock. Das Schloß Caserta, welches viel mit Stockholm verglichen wird, weist nur auf die eine, nämlich die langweilige Seite des Klassizismus hin. Die nordische Beeinflussung ist bei Vanvitelli, dessen Vater Holländer war, hier wohl zu bemerken.

Ist hier also ein Einfleßen nordischer Architekturauffassung zu verzeichnen, so können wir seit Palladios Schaffen auf der andern Seite ein Hinüberfließen palladianischer Ästhetik von Italien nach dem Norden feststellen.

Palladio war zu Ende des 17. Jahrhunderts das Vorbild des französischen Klassizismus, dem *François Blondel* (1618—86) in der von ihm im Jahre 1671 gegründeten Bauakademie in Paris ein bleibendes Denkmal setzte. Palladio führte auch den *Perrault* (1613—88) zum Siege über den Italiener *Bernini* bei der Konkurrenz um die östliche Louvre-fassade (1674).

Bernini mochte zwar seiner eigenen Überzeugung nach selber Klassiker sein, er suchte sich in den (jetzt beseitigten) Seitentürmen am Pantheon in Rom an einem römisch-klassischen Werke zu betätigen, aber vielleicht gerade damit bewies er doch nur einen deutlichen Mangel an Ehrfurcht vor der antiken Größe. Wie viel höher stehen da die Päpste Alexander VII. Chigi, der den Platz vor dem Pantheon säubern ließ, Clemens XI., der die Details des Baues aufarbeiten und ergänzen ließ und Benedikt XIV., der das Kuppelinnere restaurierte! (Näheres Justi, Winckelmann.) Solches Schaffen „von oben her“ breitete sich schnell über ganz Rom, das der Säuberung und Räumung allerorten freilich bedurfte. „Durch ganz Rom zog ein neuer Geist, der, im kirchlichen Leben sich äußernd, innerhalb eines halben Jahrhunderts zur Unterdrückung des Jesuitenordens führte.“ *Alessandro Specchi* schuf die Porta di Ripessa (1704), *Francesco di Sancti* die Spanische Treppe (1721—25), *Niccolo Salvi* die Fontana di Trevi (1735—62). Unter *Bianchinis* Leitung entsteht die große kapitolinische Sammlung.

Mag das alles zunächst auch nur ein mehr oder minder geschicktes Experimentieren mit klassischen Idealen sein, nötig war es dennoch für das endliche Entstehen des organisierten Wesens „Klassizismus“.

Das eigentliche praktische Arbeiten, das Neuschaffen im Gebiete des italienischen Klassizismus beginnt aber erst mit Vanvitellis Schüler *Giuseppe Piermarini*

(1734—1808), der beim Meister schon in Caserta und in Mailand (beim Bau des Königspalastes) tätig war.

Der österreichische Hof, der ihn nach Mailand gerufen, gab ihm reichliche Gelegenheit zur Betätigung seiner Kunst, die freilich der des Vanvitelli an Ruhmredigkeit nachgab, dafür aber an palladianischem Nachempfinden wohl das Beste darstellte, was um 1770 in Oberitalien geleistet worden ist. Eine Reihe von Palästen in Mailand, besonders der Palazzo Begliojoso, die Königliche Villa in Monza, vor allen aber das Teatro alla Scala sind Beweise seines feinen — nicht starken — künstlerischen Empfindens. Die Kaiserin Maria Theresia machte Piermarini 1776 zum Professor an der in Mailand gegründeten Akademie (jetzt Brera). Dort mag er wohl wie ein Blondel gewirkt haben, weniger zwar wie sein Pariser Kollege mit der Feder, als vielmehr mit dem Stifte und in der Praxis. Seines Schülers *Leopoldo Pollacks* (1750—1805) Können läßt wenigstens auf eine außergewöhnlich dankbare Tätigkeit des Meisters schließen. In Pollacks Palazzo della Villa Reale (1790), wo mit farbigem Material vorteilhaft gearbeitet worden ist, vermögen wir den klassizistisch-palladianischen Stil in seiner freudigsten Eigenschaft zu erkennen.¹⁾

Wie in Vicenza und Mailand, so wachte Palladio auch in Venedig zu neuen Werken auf.

Zwar konnte dort *Tommaso Temanza* (1705—89) in San Francesco della Vigna und Sa. Maddalena (1750—75) nicht dem Palladio, auch nicht dem Piermarini Gleichwertiges schaffen, — sein Verstehen aber der Meister des Cinquecento wird durch eine Anzahl Schriften belegt, die über Sansovino (1752), Palladio (1762) und über venezianische Architekten des 16. Jahrhunderts handeln („*Vita dei più celebri architetti e scultori Veneziani che fionisono nel secolo XVI*“).

Genua hat schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts, ähnlich Vicenza, den Wert des heimischen Renaissancemeisters wiedererkannt und von neuem begonnen, in *Galeazzo Alessi* (1512—72) Spuren zu wandeln. Das gelingt auch in oft so trefflichem Maße, daß die Kopien (so darf man die derzeitigen „Neubauten“ wohl nennen) nicht von den „Originalen“ zu unterscheiden sind. *Andrea Tagliafichi* (1729—1811) baut dort den Palast Durazzo und die Villen Durazzo und Dinegro, sowie den Palast Doria in Sampierdarena. *Charles de Wailly* (1729—98), ein Schüler von *Giovanni Niccolò Servandoni* (1695—1766), baute ebenfalls in Alessischer Architektur den Palast Spinola in Genua aus. Er wandte sich später aber, wie es auch sein Lehrer getan hatte, von Italien nach Paris und schuf dort eine Reihe von Häusern in der rue Richelieu.

Servandoni ist unstreitig das größere, kräftigere Talent von beiden gewesen. Er hatte zuerst, begeistert von den Ruinen Roms, die er, wie seine Zeitgenossen Piranesi und Pannini (der Ruinenmaler), aufmaß und abzeichnete, sich ganz dem römischen Klassizismus zugewandt, ohne ihn zunächst freilich in kursfähige Münze umprägen zu können. Was er aber in ganz neuer, großer Weise verstand, war das Entwerfen antikisierender Dekorationen, die ihm schließlich (1724) den Ruf nach Paris zur Unterhaltung des Dauphins und als Direktor an die Oper eintrugen. Seine Dekorationen waren indessen nicht etwa vage Phantasiegebilde, sondern sie hätten zumeist wirklichen Ausführungen gar wohl zugrunde gelegt werden können

¹⁾ Andere Mailänder Architekten jener Zeit waren: Pietro Pestagalli, Giovanni Brocca, Gioachino Crivelli, Pelagio Pelagi, Gaetano Casati, Ferdinando Albertolli u. a. Näheres siehe: Gesch. der Arch. Italiens von Dr. D. Joseph.

Giacondo Albertolli ist ein Mailänder, der sich vor allem durch seine eleganten Arabesken berühmt gemacht hat, sein Werk: „*Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti*“ erscheint 1787. Er ist in seinen Arbeiten strenger als Piranesi. Seine Ausschmückung des Pal. reale in Mailand (1776) gab in Oberitalien das erste Beispiel einer Dekoration in rein antiken Formen.

- so prächtig waren sie im Steine empfunden. Auch wirkte die klassische Strenge ihrer Umrisse und Linien wohltuend auf das Pariser Publikum, das bereits anfang, des üblichen Pariser Rokokotaumels überdrüssig zu werden. Den schlagendsten Beweis dafür, wie fest Servandonis Planen in dem Boden der Wirklichkeit wurzelte, gibt die Kirche S. Sulpice in Paris, auf die weiter unten näher eingegangen werden wird.

Rom kann, im Gegensatz zu den Städten Oberitaliens, als Quelle des antiken Studiums aufgefaßt werden. Der oben erwähnte *Giovanni Battista Piranesi* (1720—78) ist der Brennpunkt des dort wirkenden italienischen Kunstfleißes und Kunstgeistes. Seine Ruinenzeichnungen sind, was die architekturelle Auffassung betrifft, vorbildlich gewesen für das begeisterte Schaffen, das in Rom anhob, wie es ja auch seit 1706 in Pompeji (Herkulanum), freilich mit vielen Unterbrechungen, geschehen war.

Ein anderer Meister ist *Giacomo Quarenghi* (1744—1817), der in Rom als Schüler des Deutschen *Raffael Mengs* (1728—79) den Klassizismus der Malerei kennen gelernt hatte und erst später, unter Stefano Pozzi, sich der Architektur zuwandte, die er aber ins Ausland trug. Katharina II. von Rußland berief ihn nach Petersburg. Dort schuf er eine Reihe der hervorragendsten öffentlichen Bauten.¹⁾ Auch Moskau¹⁾ und Zarskoje Selo, ja sogar Wien und München haben Werke aus seiner Hand, oder wenigstens nach seinem Entwurf.

Architekturen in renaissancistischem Klassizismus entstanden in Rom nur wenig. Nur *Michelangelo Simonetti* und *Cosimo Morelli* (1730—1812) leisteten hierin wirklich Gutes. Simonetti schuf die Vatikanischen Säle, die er mit *Pietro Camporesi* ausschmückte, und die Doppeltreppe daselbst. Morelli schuf den Palazzo Braschi in Rom (1790) mit ein wenig im Detail unruhigen, sonst aber groß-empfundenen Architekturen, die durch die Verwendung von Stutzkuppeln gute Durchblicke bieten. Im übrigen aber baute Morelli in seiner Vaterstadt Imola und vorzüglich in Cesena, wohin er von Papst Pius VI. berufen worden war (dann auch in Macerata: Dom und Piacenza: Pal. Anguissolo).

Eine besondere Stellung in der Reihe der italienischen Architekten nimmt *Giovanni Antonio Selva* (1753—1819) ein, sowohl in seinem Studiengang, als auch durch seine Freundschaft mit *Canova*, dem er in der Kirche in Possagna (nach seinem Tode von Zardo Fantolini ausgeführt) ein bleibendes Denkmal setzte. Selva war in Rom vorgebildet, erweiterte aber seine Kenntnisse wesentlich in Paris und London, besonders in bezug auf das Einordnen der im Norden so notwendigen Nebenräume im Wohnhause in einen Grundriß²⁾, und ließ sich 1780 als Professor in Venedig nieder, wo er als hervorragende Werte das Teatro della Fenice und (mit seinem Schüler Antonio Diedo) die Kirche San Maurizio schuf.

Das für Italien so charakteristische Sich-spalten der Künstlerschaft in einzelne Gruppen haben wir auch im Verfolg des Werdens und Erwachens des italienischen Klassizismus bemerken können. Indes breitete sich doch über die Palladio-Schüler und über die Alessi-Schüler allgemach der Geist der römischen, ja der hellenischen Antike, der um 1825 das Teatro Carlo Felice in Genua (von *Carlo Barabino*) und das Teatro San Carlo in Neapel (von *Antonio Niccolini*) in schwerer Dorik erstehen ließ.

Eine Ausnahme in solchem antikisierenden Schaffen machen *Luigi Canonica* (1764—1844), ein Schüler von Piermarini³⁾, *Pietro Pestagalli*, *Giovanni Brocca*,

¹⁾ S. u. Rußland.

²⁾ Näheres vgl. Dr. D. Joseph, Geschichte der Architektur Italiens.

³⁾ Bauten: Teatro Carcano und T. dei Filodrammatici in Mailand, Inneres der Schlösser in Mailand und Monza.

Fernando Albertolli und andere mehr, die Mailand mit einer Reihe gefälliger Privatbauten versahen. Von diesen Mailänder Künstlern ist *Rodolfo Vantini* († 1856), welcher die Porta orientale antikisierend baut, als Ausnahme zu bezeichnen. Auch sein Campo Santo in Brescia ist durchweg in antikisierenden Formen gehalten, wie alle jene Friedhofsanlagen überhaupt, die meist auf die schwere Würde des römischen Pantheon zurückgingen, und von denen das unstreitig schönste, wohl auch wegen seiner herrlichen Lage, das Campo Santo in Genua von *Carlo Barabino* (1830) ist.

Pietro Bianchi, *Peter Nobile* (1774—1854), *Luigi Cagnola* (1762—1853) und *Raffael Stern* (1771—1820) beschließen die Reihe der bedeutenderen klassizistischen Architekten Italiens. Ihre Werke sind wohl die ausgereiftesten der italienischen Baukunst zu Anfang des 19. Jahrhunderts.

Pietro Bianchis Hauptbau ist der Platz und die Kirche San Francesco da Paola zu Neapel¹⁾ , nach dem Vorbild des Pantheon in Rom; Peter Nobile erschafft in ähnlichem Sinne die Kirche San Antonio am Canale grande in Triest¹⁾ , sie wie auch das Burgtor in Wien zeigen ihn als großzügigen Architekten. Luigi Cagnola schuf im Arco della Pace in Mailand ein Seitenstück zu Percier und Fontaines arc de triomphe du carrousel, der aus tiefem Studium der römischen Baudenkmäler geschöpft ist. Raffael Stern endlich baute den Braccio nuovo des Museo Chiaramonti im Vatikan.

Eine Reihe schriftstellerisch und archäologisch tätiger Architekten, wie *Giuseppe Valadier* (1762—1839), der die Titusthermen (auf Napoleons Veranlassung), das Kolosseum und das Forum Romanum freilegte und den Titusbogen restaurierte, *Luigi Poletti* (1792—1869), der S. Paolo fuori le muri nach dem Brande wieder in großer Kostbarkeit aufbaute, und *Carlo Amati* und *Giuseppe Zanoja*, die die Westfassade des Domes in Mailand (ebenfalls auf Napoleons Befehl) in einer harten, schwerfälligen Renaissance vollendeten, mögen als die hervorragenderen genannt sein. Napoleons Bautempo merkt man übrigens die Hast an, mit der der Eroberer bemüht ist, sich Herrscher-Denkmalen zu setzen, ähnlich etwa, wie Ludwig XIV. es getan hatte, so daß nach ihm ein ganzer Stil bezeichnet wurde. Aber wie viel weniger Herrscher war doch Napoleon als Ludwig!

b) Frankreich

Denn zu Zeiten des Roi-Soleil waren Kultur und Kunst Eines, eines entsprang aus dem andern. Napoleons Kunst, soweit er sie persönlich beeinflussen konnte, ist dagegen noch lange nicht der Ausdruck, der Niederschlag seiner Zeit, sondern nur mehr ein Zwingen und Dirigieren. Die Kunst der Zeit selbst ist ja noch ein unruhiges Suchen, ein Sich-entwickeln-wollen, meist mit starker Verkennung der dynamischen Verhältnisse in den Kulturgebieten.

Die Kultur der Zeit Ludwigs XIV. zeigte zunächst selber freilich ein doppeltes Gesicht. Dem Hofe stand das Volk gegenüber. In den das Hofleben des Königs fast kompromittierenden Ernst eines *François Mansart* (1598—1666), dessen Bauten akademisch völkisch, so recht französisch genannt werden müssen, hatten nach Aufhebung des Edikts von Nantes (1685), wodurch der bürgerlich-strenge Geist aus dem Lande getrieben wurde, das leichte Genie eines *Hardouin Mansart* (1646—1708) und die Grandezza eines *Jean Bérain* (1638—1711) italienisierend-barocke Schmuckformen getragen und das Rokoko erschaffen — das nun während der Regierung Ludwigs XV. (1715—74) in Versailles herrschte. — Das übrige

¹⁾ S. u. Kirchen.

große Frankreich aber besann sich zu gleicher Zeit einer ernsteren Formssprache und bediente sich dieser in einer großen Anzahl von Bauten, die rings im Lande entstanden.

So bringen Nantes (unter *J. Jul. Gabriel* 1667—1742), Dijon (unter *Martin de Noiville* 1681), Lyon, Bisanz (*Nicole* 1701—84) selbständige Schöpfungen hervor, die einem völkisch-akademischen Geiste entwachsen sind, wenngleich auch mehr akademisch als völkisch, so doch im strikten Gegensatz zur Versailler Hofkunst. Bisanz vor allem weist in seiner Madeleine schon auf Soufflot und Servandoni hin, also auf jene Männer des Klassizismus, die als Kirchenerbauer der Hauptstadt Paris die größten Denkmäler geschenkt haben.

Die Wurzel solch bürgerlich-akademischer Kunst liegt im wesentlichen in der Pariser Bauakademie, die François Blondel im Jahre 1671 gegründet hatte. Diese Schule ist die erste Kulturtat des Klassizismus in Frankreich gewesen. Sie verwelkte und verarmte nicht in eigensinniger Inzucht, sondern erreichte durch ihr fortwährendes Hinweisen auf das klassische Kunstland Italien, sowie auch durch die ersten Preise für hervorragende Leistungen, die den Aufenthalt (zumeist in Rom) auf längere Jahre ermöglichten, daß ihre Jünger bei aller Schulung doch Individualitäten bleiben konnten, sofern sie von vornherein nur Anlage dazu hatten. Wenn also Paris mit Recht als Hochschule der klassizistischen Baukunst gerühmt werden muß, so darf Rom als jene Stätte dabei nicht vergessen sein, die dem Schüler die notwendige Praxis sich anzueignen ermöglichte. Diese römische Praxis verliert sich aber nur selten in archäologische Studien — meist kehrt der Schüler zurück, und seine Werke werden französische Werke, bleiben akademisch, bleiben pariserisch trotz des römisch-klassischen Einschlags.

Solch streng wissenschaftliche Schulung hat Frankreich bis zum Beginn der Romantik beherrscht. Sie schuf einen allgemeinen Geschmack, dem sich die Gesellschaft fast aller Länder unterwarf — von dem Akademiebegründer *François Blondel* (1617—83) an bis auf das Freundespaar *Percier* und *Fontaine*, den Künstlern des ersten Kaiserreiches. Auf des alten Blondel Werk „cours d'architecture“ (1675) und Perraults Säulenbuch (1683) folgt *Desgodetz'* Abhandlung über die Altertümer Roms, *Daviler* gibt einen „cours d'architecture“ heraus (1691), den Chr. Sturm 1699 ins Deutsche übersetzt. *Cordemoy* schreibt in seinem *traité de l'architecture* über die Wahrheit der Form und *Jacques Fr. Blondel* über die „architecture françoise“ (1752—56), die „distribution des maisons de plaisance“ und die „décoration des édifices en général“ (1737).

Inwiefern für die Entwicklung des Wohnhauses zumal diese Werke wichtig sind, wird weiter unten¹⁾ erörtert werden müssen — es mag hier genügen, aus der kaum übersehbaren Menge des theoretischen Materials auf die Art und Weise hingewiesen zu haben, wie die Pariser Akademie Schule machte.

Von allen den genannten Werken war vielleicht keines von so großer Tragweite als *Jacques Fr. Blondels* Abhandlung über die architecture françoise, deren Entstehen mitten in die Regierungszeit Ludwigs XV., des Bien-aimé (1715—74) fiel. Das ist eigentlich seltsam: Ein akademisch-strenge Buch über die Baukunst erscheint mitten in der Zeit des Rokoko! Der Name „Rokoko“ ist ja dazu angetan, im Laien ein Bild zu wecken, ähnlich etwa den Gemälden des Watteau und Boucher — und doch sind in Wahrheit diese Bilder nur Verzierungen, nur der Rahmen jener schon gärenden, kreißenden Zeit, die der französischen Revolution vorausging. Denn die Kunst des Rokoko war ebensowenig wie die Kultur des Rokoko im Grunde einer lustig leichten, sondern einer kritischen Strömung

¹⁾ Vgl. Wohnhausbau.

des Volksgeistes entflossen. Das Schnörkelwerk der *Meissonier* (1693—1750) und *Oppenord* (1672—1742), die mit türkischen und chinesischen Elementen vermischten Zierate der Schloß-Innenräume entsprachen keineswegs den äußeren Schauseiten der Gebäude. Diese blieben, mit wenig (minderwertigen) Ausnahmen im Blondel-akademischen Geschmack. Die große Architektur ließ sich nicht von den leichten Wellen forttragen, die ein galanter Wind von Versailles her auf der Oberfläche der französischen Kunst zauberte, ihre Entwicklung ging den stillen, unhemmbaren Gang im Gefolge einer inneren Kultur, deren Führer die Rousseau, Montesquieu, Voltaire und ihre Lehrer, die Engländer, mit Shaftesbury an der Spitze, waren.

Solches Wachsen großen Fühlens war aber dem scharfen Auge der damaligen Zeit doch nicht unbekannt. Auch die Herren und Damen, die nach und nach von Versailles, das mit dem alternden König fast allein zurückblieb, nach Paris in die „petites maisons“ gezogen waren, erkannten sehr wohl den Umschwung, die Reaktion auf das liederlich-seichte und frömmelnde gewissenlose Treiben des fünfzehnten Ludwig. Nur ließen sie sich's nicht ansehen. „Man band sich eine Maske vor, um unerkannt Freuden genießen zu können, welche die fürstliche Würde und das monarchische Ansehen eigentlich verbot, man bewahrte sich aber die Möglichkeit, die Maske abzunehmen“.¹⁾

Die Architekten der Rokokozeit, die Pioniere des Klassizismus waren vor allen: *Robert de Cotte* (1656—1735), als Nachfolger Hardouin Mansarts seit 1708 „erster Baumeister des Königs usw.“, *J. Germain Boffrand* (1667—1754) und *St. Etienne Briseux* (1680—1754).

Ihr Schaffen steht ganz im Banne des Blondelschen Geistes. Das Besondere aber, das ihnen am besten an ihren Bauschöpfungen gelingt, ist das Schlößchen, ist die „maison de campagne“ eine würdige Form, die dem fein bewegten Grundriß entwächst — aber nicht diktiert von höfischer Glanzsucht, sondern von einer ans Bürgerliche grenzenden Neigung für die commodité und bienséance. Vieles von diesen Werken jener „Rokokoklassiker“¹⁾ ist papieren. Aber um so leichter wohl geht das hinaus in die Welt. Darin ist Briseux groß. Er schreibt „l'architecture moderne ou l'art de bien bâtrir“ (1728), „l'art de bâtrir des maisons de campagne“ (1743), „traité du beau essentiel dans les arts appliqués plus particulièrement à l'architecture“ (1752). 1737 erscheint, wie erwähnt, Jacques Fr. Blondels Werk „de la distribution des maisons de Plaisance et de la décoration d'édifices en général“; es schließt sich eng an die Arbeiten Briseux' an. Commodité und Bienséance und eine Dosis grand goût finden feinste Berücksichtigung. Nie wieder ist dem Hausbewohner eine so scharfe Diagnose gestellt worden als von Blondel und Briseux, nie wieder so gesunde Rezepte geschrieben worden, als von diesen beiden „Haus-Ärzten“. Hier ist die alte palladianische Schule wahrhaft Leben geworden, Natur geworden, und der Ruf des Philosophen von Genf findet hier einen schönen steinernen Widerhall. Doch nicht bloß steinern. Auch die wahre, grüne Natur rings ums Haus kommt endlich zu ersehntem Rechte. Die Gartenanlagen, die Blondels „Distribution“ bietet, bringen den sogenannten „englischen“ Garten, dessen Natur freilich immer noch hier und da ein wenig korrigiert werden muß („à lui donner toutes les beautés par lesquelles l'Art peut suppléer aux défauts de la Nature“).

Und dies alles zur Rokokozeit!

Zu alledem kam nun von England her die große Anregung zu archäologischen Studien. Begeistert schloß sich Frankreich an. *Jacques Spon* (1647—85), der zuerst genauere Kunde von Athen gab, *Jean Mabillon* (1632—1717), *Bernard*

¹⁾ Vgl. Springer II, Seite 223; Schumann, Barock und Rokoko; Gurlitt, Barock.

de Montfaucon (1655—1741), vor allem aber *Claude Philippe Comte de Caylus* (1692—1765), der sich in größerem Umfang mit den alten Völkern und ihrer Kunst beschäftigte, und 1752 ein *recueil d'antiquités* herausgab, und *Marc Antoine Laugier* (1713—69), jener kunstefrige Jesuit, der die Ideen über die Antike gesetzmäßig ordnen und „reinigen“ wollte — diese Männer alle sogen geradezu die englischen Anregungen begierig in sich auf und waren schnell imstande, durch eigenes Aufmessen und Forschen der Archäologie ebenso große Dienste zu leisten, als etwa die *Stuart*, *Revett* oder *Dalton*¹⁾ — ohne jedoch so übereifrig wie die englischen Nachbarn sich zu bemühen, die gefundenen Werte im Heimatlande in die Praxis umzusetzen.

In Frankreich ging das große Umarbeiten des antiken Materials in die eigentliche „Kulturschöpfung“ nur langsam vor sich. Langsam nur brach sich das Verständnis für die Verwertung der klassischen Architekturmittel zu modernen Zwecken Bahn. *Servandonis St. Sulpice* (1730) ist nicht das Werk eines Franzosen, sondern eines Italiener, der seit je und je in römischer Antike „gearbeitet“ hatte. Aber daß dieses Werk von der Rokokozeit begeistert betrachtet wurde, darf uns genügen zur Kenntnis der damaligen großen Strömung zur Antike. Man nannte sie den *grand goût*, in einem Triumphgefühl über das witzelnde Rokoko. Es mag aber auch viel Liebe zur Abwechselung, viel Überdruß am alten süßlichen Regiment an dieser Begeisterung schuld sein, die eine Pompadour mit dem Volke teilte.

Es galt nun, mit den großen, antiken Formen Kulturfragen zu beantworten. Die Kirche war unstreitig (noch) eine große Kulturfrage. — St. Sulpice zeigte, daß die neue Aufgabe wahrhaft groß gemeistert worden war, zunächst freilich in der Fassade. Servandoni war kein Raumschöpfer. Er hatte seinen Ruf der genialen Kraft zu verdanken, mit der er die Welt des Theaters zur Wirklichkeit umzuschaffen wußte, in Kulissen und Soffitten. So steht auch die Front von St. Sulpice da. Servandoni schuf, sagt Gurlitt, den Gestalten Voltaires den klassischen Hintergrund, setzte das Architekturbild in seinen einfachen Linien in Dekoration um und endlich die Dekoration in den Monumentalbau. Etwas vom Berninie ist steckt in seinen Schöpfungen, die aber durch die Härte ihrer Silhouette alles Barocke vermeiden.

Solche Härte, solche Größe, solch eine Auffassung des *grand goût* war den Parisern ein Hauch frischer Luft!

Schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts wendet sich die Gesellschaft vom Rokoko ab, nicht bloß im Gebiete der Kunst, sondern auch der Moral, ja der Politik Frankreichs.²⁾ „Die Wahrnehmung der sinkenden Macht des Staates nach außen ließ nicht allein den höfischen Bacchus- und Venuskult frivol erscheinen, der Einblick in den gesteigerten Notstand des Landes weckte nicht nur den Zornmut gegen das sybaritische Leben der feinen Welt: zu ethischen Bedenken gesellten sich gleichzeitig auch ästhetische Zweifel am Rechte des Rokoko.“³⁾

Charles Nic. Cochin (1715—90) wandte sich schon sieben Jahre nach der Erbauung von St. Sulpice gegen den Mißbrauch mit den Formen, die das Rokoko trieb. Schon 1754 hatte er im *Mercure*⁴⁾ eine Bittschrift an die Goldschmiede gerichtet, sie möchten sich doch zuweilen bei ihrer Arbeit an die Bestimmung der Gegenstände erinnern. Der Bruder der Pompadour, *Marquis de Vaudrières*,

¹⁾ S. u. England.

²⁾ Siebenjähriger Krieg, Erbfolgekrieg, Verlust Kanadas.

³⁾ Springer.

⁴⁾ Springer.

geht nach Italien, um in den Ausgrabungen zu studieren. Cochin schreibt 1755 über Herculaneum, *Soufflot* 1764 über Paestum.

Ludwig XV. stirbt 1774. Das Volk jubelt („*Lorsque le bien-aimé mourut, en 1774, la joie de la foule déborda*“ Larousse), doch der tugendhafte Nachfolger, Ludwig XVI., vermag die Lawine des finanziellen und politischen Verderbens nicht aufzuhalten. Marie Antoinette zieht sich nach Klein-Trianon zurück (1771—76). Der Architekt dieses Schloßchens — eines Schmuckkästchens — ist *Jacques Anges Gabriel* (1710—82). Etwas Starres liegt aber auf der ganzen Architektur, die wohl im Gegensatz zu der romantisch-englischen Parkumgebung besonders starr anmuten mag. Oder es liegt besser wohl am Architekten selbst, der im Grunde ein Mann des großen Ausdrucks war, wie er in seiner *École militaire* gezeigt hat (1751). Die Zeit der *Commodité* war eben vorbei. Der grand goût drang nach und nach in alle Zweige der Bautätigkeit.

Das Paris umgebende Frankreich, das, wie seine Hauptstadt, nach frischer Größe dürstete, nahm die strenge und ernste Kunstartfaltung gern und eifrig auf. In Bordeaux wurden nach dem Vorbild des Konkordienplatzes große Plätze mit langen, rythmisch wenig bewegten Hausmassen angelegt; *Louis Nic. Victor* (1731 bis 1800) errichtete das klassisch empfundene Theater, *Jacques Fr. Blondel* schuf das (nun entfernte) Portal am Dom zu Metz in klassizierender Feierlichkeit. *Jacques Germain Soufflot* (1713—81) baute in Lyon das Hôtel-Dieu, das durch die Macht seiner Ruhe die Aufmerksamkeit in Paris so erregte, daß der Architekt nach Paris zum Bau der Kirche Ste-Geneviève (jetzt Pantheon) 1757 berufen wurde. Er schuf, wie wir sehen werden, ein Denkmal dort — keine Kirche; er schuf keinen Zweckbau, sondern einen Idealbau. Aber dieser Idealbau ist für den Beschauer von gewaltiger Wirkung — wenn nicht als Geneviève, so doch als Pantheon! Der Platz vor dem Bau, die Rue Soufflot, die zu diesem Platze ansteigt, die Gebäude, die den Platz umgrenzen, alles hilft den Zauber des Werkes verstärken, den es auf den Beschauer ausübt: den Zauber der Majestät.

Dem Klassizismus war nun der Boden breit geebnet. Neben Soufflot schufen *Jacques Denis Antoine* (1733—1801) mit dem Justizpalast und der Münze in Paris (er baute auch die Münze in Bern, das Hôtel Berwick in Madrid und eine Kirche „de bon secours“ zu Nanzig), *Jacques Gondouin* (1737—1818) mit der école de médecine, *Pierre Contant d'Yvri* (1698—1777), ein Miterbauer der Madeleine, *Brogniart* (1739—1813), der Schöpfer der (jetzt umgebauten) Pariser Börse, *J. F. Thérèse Chalgrin* (1739—1810), der den Arc de triomphe de l'Étoile, die Kirche St. Philippe du Roule schuf und am Luxemburg-Palais und Collège de France wesentliche Umbauten bewirkte, *Jean David Leroy* (1736—1803) mit vielen Schriften, vor allem über Sakralbauten und Schiffstechniken, *Pierre Rousseau* († 1803), der Erbauer des Palais de la légion d'honneur, *Charles Louis Clémisseau* (1721—1820), der Lehrer vom Freiherrn von Erdmannsdorf in Rom, *Jean Louis Neufforge* (geb. 1714) mit Werken über die Baukunst, *Charles de la Fosse* mit stark hellenisierenden und ägyptisierenden Kunstgewerbeentwürfen, *Ch. François Viel* (1745 bis 1819) mit vielen Hospizbauten in Paris, *Ch. P. Jos. Normand* (geb. 1764) mit einem großen Kompendium über die Säulenordnungen der Alten und Neuen, und viele andere weniger große Sterne am reichbesäten Himmel der akademischen Architektur.

Unter diesen Sternen allen hat sich der Name des *Chalgrin* in den Werken des Klassizismus wohl am glänzendsten erhalten. Chalgrin hat in den Bauten, die er schuf, den Geist des Klassizismus, und zwar des römisch und griechisch gefärbten Klassizismus, in seinen scharfen Zügen wohl am besten getroffen: In der Kirche St. Philippe du Roule, im Odéon-Theater und im Triumphbogen an der Barrière de l'Étoile (arc de triomphe de l'Étoile). Er steht mit der Härte seiner

Architekturen über den Gabriel, Percier und Fontaine, welche sich zu sehr im Kleinwerk, im Banne der ~~antiken~~^{klassizistischen} Dekorative verirrten und darüber die „klassizistisch-klassische“ Wirkung des Umrißes aus den Augen verloren, mitunter auch grobe Schnitzer in der Beurteilung der Größenverhältnisse der Bauteile machten, in der Verkenntnung der dynamischen Verhältnisse.

Nach Chalgrin hat es keinen französischen Architekten mehr gegeben, der in ähnlich ernster Weise gewirkt hätte, keinen, der sich so wie er besonders in den griechisch-antikisierenden Geschmack hineingelebt hätte. (Während er mit dem Bau des Hotels St. Florentin in Paris beschäftigt war, entwarf er den Plan zu einer christlichen Kirche in hellenischen Formen.)¹⁾ Ein unmittelbarer Einfluß Chalgrins, wie auch des ihm gleichgesinnten Leroy, auf die Nachbarländer ist nirgends zu verzeichnen, wenn wir nicht etwa in der Deutschhauskirche des Michael Ignaz Neumann, die wohl die Schwere, die Masse, den Steinschnitt, nicht aber den Wohlklang des Chalgrinschen wiedergibt, einen solchen Einfluß erkennen wollen. Chalgrin war kein Lehrer, etwa wie Blondel oder wie Percier.

Der eigentlich französische Einfluß ging von Jacques Fr. Blondel aus. Fr. Weinbrenner, S. L. Dury, Chr. Fr. Weinlig sind Schüler der Pariser blondell-palladianischen und -vitruvianischen Richtung gewesen. Den Hellenismus auf Deutschland zu übertragen, war England vorbehalten (Rob. Adam), wohl der politischen Lage in Europa entsprechend, welche begann, an England die erste Stimme im Völkerkonzert zu geben, während Frankreich nur noch ein kurzer Traum im sog. Empire beschert wurde. Dieses Empire aber brachte, wie wir sehen werden, im Grunde nichts Neues — es steht, wie das Louis Seize, doch unter dem Auge der Gesetze des Klassizismus und beschäftigt sich mehr mit dem Schmücken der Details, als mit dem Formen in großer Masse, in Architektur.

Die Gesetze, die *Lecamus de Mezières* im Génie de l'Architecture (1780) gegeben, bleiben immer dieselben:

„Die Größe und die Masse eines Gebäudes müssen sich nach der Größe des Platzes richten.“

„Damit das Auge befriedigt wird, ist die Beobachtung des Gleichgewichts in der Gestaltung ebenso unerlässlich, wie das richtige Verhältnis, das den lebendigen Körper halten soll.“

„Die geschickten Menschen sollen die Natur nur in ihrer Schönheit fassen. Überhebungen und Auswüchse muß der kluge Künstler vermeiden.“

„Das Schöne ist nur Eines. Darauf soll gezielt werden; man wird es nur in der Klarheit der Verhältnisse finden und ihrer Harmonie (hier kann nur das Genie den Weg weisen).“

„In der Architektur gibt es zwei Arten von Anordnungen: die eine soll die Räume einteilen, die das Innere zusammensetzen, die andere hat außen diese Teilung zu kennzeichnen (*déterminer*), die Form (als Ganzes) und die Einzelteile an der Vorder- und Rückseite des Hauses zu vollenden.“ — —

— Napoleon dem Ersten war es wohl weniger darum zu tun gewesen, die Kunst des Klassizismus als solche zu fördern, als sie vielmehr zum Ausdruck seines Imperatorenbewußtseins zu benutzen. Hierbei kam ihm vor allem der

¹⁾ „Abusé par une admiration exclusive et maladroite pour l'antiquité, il voulait simplifier le système des églises chrétiennes et ramener leur architecture à l'unité de plan et de l'ordonnance et à la forme des temples antiques“ schreibt die Nouv. biogr. sehr mit Unrecht. Ist etwa Corneille deshalb weniger groß, weil das heutige Urteil die Gesetze nicht versteht (zu verstehen sich nicht die Mühe geben will), innerhalb deren der Dichter den Cinna geschaffen hat? Ist es bei Chalgrin aber anders?

Klassizismus des Römertums, seiner Imperatoren- und Cäsarenzeit, mit seinem Triumphatorenschmuck in Säule, Tempel und Bogen zu Hilfe.

Charles Percier (1764—1838) und *Pierre Fr. Louis Fontaine* (1762—1853) haben es nun vermocht, noch vor Napoleon jenem Stil Ausdruck zu geben, der jetzt unter dem Namen Empire bekannt ist und der bestimmt war, für eine reichliche Spanne Zeit — weniger die Architektur als die Mode Europas zu beherrschen.

Aber auch Perciers und Fontaines Schaffen stand auf gutem Boden zwecklicher Wahrhaftigkeit. Ihr vornehmster Grundsatz war bei der vielseitigen Anforderung, der sie in altrömischer Architektur genügen mußten, doch immer der Gedanke Laugiers, der Wille zur Wahrheit, wenngleich in den Grenzen der antiken Formenwelt. Die Formen eines Gegenstandes, war ihre Lehre, sind gegeben (*déterminées*) durch seinen Gebrauch. Die Konstruktion soll nicht maskiert werden — weder beim Möbel noch beim Bau. Der Baustoff soll nie erheuchelt, vorgetäuscht (*dissimulé*) werden, und die Wahl der Ornamente wird vollkommen von diesem Baustoff diktiert.“ Solche Sätze könnte auch einer unserer Architekten geschrieben haben. Nur daß die Percier und Fontaine in ihrer Zeit fühlten und sich der großen Unwahrheit des geborgten antiken Gewandes gar nicht bewußt wurden, das ihre Regeln am Ende doch Lügen strafte! Und so sagen sie naiv weiter: „Il faut adopter les modèles de l'antiquité à notre temps et à nos mœurs, en y mêlant, si c'est nécessaire, les aspirations des âges plus récents.“

Perciers und Fontaines Schaffen greift auch nach Napoleons Abschied und Tod noch tief in die neuere Geschichte — auch in die des Eklektizismus — hinein¹⁾), erst die fortschreitende Romantik ließ sie von der Bühne der damaligen Baukunst abtreten.

Außer ihnen schufen zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch Künstler wie *J. Baptiste Lepère* (1761—1844), *Bern. Poyet* (1742—1824), *Vignon* (bis 1846) u. a. Das, was dem französischen Klassizismus seiner Zeit eigentümlich ist, ist trotz Laugier, der im *Essai sur l'architecture* sagte, daß die Römer nur ein mittelmäßiges Verdienst um die Baukunst haben, doch das römische Kolorit. Wenn zahlreiche Franzosen diese latinisierende Kunstweise auch nach Belgien, Deutschland, Italien, Rußland und Österreich zu tragen bestellt waren — immer wird diese Eigenschaft den Franzosen bleiben, während wir in Deutschland und England die Aufnahme des Hellenismus neben der Pflege eines bescheidenen Palladianismus werden erkennen können.

c) Belgien und Holland

Es ist fast selbstverständlich, daß Belgien sich im wesentlichen in seinem Klassizismus an Frankreich anschließt. Der Grund dafür liegt wohl in der nationalen Verwandtschaft dieses Landes zu Frankreich, die auch die Eingriffe Österreichs seit dem Frieden zu Utrecht (1713) nicht zu lösen vermochten. Im Gegenteil — die Reformen Josephs II. (1765—90), die darauf hinausgingen, sämtliche dem österreichischen Zepter unterworfenen Völker zu einer großen Nation zu einen, ungeachtet aller ihnen eigentümlichen Gerechtsame, die Schul- und Kirchenreformen nach großempfundem, aber rücksichtslosem Schema verursachten doch nur, das belgisch-flandrische Volk in sich inniger zu festigen als bisher — und wenngleich der Mittelpunkt der belgischen Bewegung der Klerus war, so half doch auch das Nachbarland Frankreich kräftig mit, das österreichische Joch abzuschüttern, obgleich dort der Klerus — derselbe Klerus — eben unterdrückt worden

¹⁾ Vgl. w. u. Schlösser.

war. Und als nach dem Tode Josephs (1791) die französischen Heere (in denen sich viele niederländischen Flüchtlinge befanden) zur Auflösung des „Kongresses“ in Brüssel, Löwen und anderen Städten einrückten, da wurden sie wie Befreier empfangen. 1794 ward Belgien Frankreich einverleibt, 1814 wurde es mit Holland zum Königreich der Niederlande vereinigt. 1830 löste es sich jedoch durch Revolution von seinem Nachbar, mit dem es weder nationale noch religiöse Interessen verbanden.

In der Architektur drückt sich der eben skizzierte Kampf um die Selbständigkeit des Landes gar nicht aus, es sei denn, in negativem Sinne — insofern, als Joseph II. eine Reihe Klöster und Abteien einzog. Immerhin entstanden aber in den letzten dreißig Jahren des 18. Jahrhunderts eine ganze Reihe kirchlicher Gebäude, von denen als die hervorragendsten die Kirche auf dem Coudenberg (Kaltenberg) in Brüssel (1785) von den Architekten *Montoyer* und *Guymard*, die Abtei von Orval in Luxemburg (1776) von Architekt *Dewez*, die Kirche St. Aubin in Namur (1751—67) von Architekt *Pizzoni*, genannt sein mögen. Eine weitere architektonische Tat größeren Maßstabes ist die Bebauung des oberen Stadtteiles von Brüssel. Dort erhoben sich in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts große Paläste und Hotels an weitläufig angelegten Plätzen und Pflanzungen. Der Architekt *Guymard* schuf den prächtigen Königsplatz, und das diesen Platz beherrschende Palais de la nation (auch genannt Hôtel du Conseil de brabant) (1778), sowie die ganz klassizistisch in strenger Lisenenarchitektur anmutende Rue und die Place royale. *Van der Straeten* erbaute 1820 den Palast des Königs nach dem Vorbild der Pariser Münze, und das Palais des Prinzen von Oranien in weicheren Formen und bewegterem Grundrisse. *Montoyer* und *Payen* schufen das still gelegene Schlößchen Laeken bei Brüssel (1782) mit großen, englisch beeinflußten Parkanlagen für den Prinzen Albert von Sachsen-Teschen. Die eigentlich großen Namen unter den damaligen belgischen Architekten haben aber *Roelandt* und *Suys*.

Louis Roelandt (1787 geboren), der zuerst bei Velleman in Gent studierte, ist im Grunde ein Schüler Perciers, wenngleich er auch nicht dessen antikisierend-römische, sondern mehr eine renaissancierende Richtung einschlägt, die vor allem im Genter Justizpalast und im Genter Theater auffällt. In der Universität daselbst, besonders im Innern, finden wir ihn in streng römisch-antikisierender Schulung, die, wenngleich allen Schmuckes bar, eben an Perciers Schaffen erinnert.

Tilmann Fr. Suys (1783 geboren) war wie Roelandt, nach kurzem Studium in Brüssel, ein Schüler Perciers. Seine Reisen führten ihn dann nach Rom, Neapel, Kalabrien. 1820 wurde er Professor in Amsterdam. Von seinen Bauten streift das Gewächshaus in Brüssel schon stark an die Moderne, so klar empfunden steht es da in der Teilung der Massen nach innerer Notwendigkeit und der Art der großenteils eisernen Konstruktionen. Die neue Kirche in Amsterdam zeigt dagegen mehr einen flachen Dekorationsstil, der wie angeklebt erscheint an dem Backsteinhintergrund. Größe und Klarheit liegt in Porte Guillaume in Brüssel¹⁾, wie auch im Pavillon Cazot in der äußeren Rue royale.

Holland ist, wie eingangs erwähnt, von vornherein schon durch kirchlichen Unterschied vom katholischen Belgien getrennt gewesen. Klassizistische Bauten in französischer Auffassung, wie sie Suys in der neuen Kirche in Amsterdam gegeben hatte, sind selten, und ohne architektonischen Sonderwert. Holland hat vielmehr, ähnlich England, schon seit Mitte des 17. Jahrhunderts an einem strengen Palladianismus festgehalten.

In diesem Stile hatte schon *Jacob von Kampen* (1600—57) das Rathaus in Amsterdam — jetzt Kgl. Palast — erbaut. Der Eindruck des „Gewachsenen“

¹⁾ Vgl. *Choix des monuments les plus remarquables du royaume des Pays-Bas.*

wird heute leider durch das aufgesetzte Geschoß gestört. Der Rhythmus, welcher die durch korinthische Pilaster gefaßten beiden unteren Geschosse bewältigt, ist ungemein streng empfunden und erinnert so stark an Inigo Jones. Bemerkenswert ist auch die Klarheit, mit der das Innere dem Äußeren entspricht. Auf Jacob von Kempen folgte *Pieter Post* (1608—69), der, barockisierend, das Rathaus zu Maastricht baute, und *Phil. Vingboons* mit dem Treppenhuis in Amsterdam, der — auch literarisch — den antikisierenden Klassizismus in Holland einbürgert. In diesem Stile schaffen gegen Ende des 18. Jahrhunderts *J. Husly* († 1795) im Stadthaus zu Weesp und Gröningen und im Gesellschaftshaus Felix meritis in Amsterdam, und *Jan David Zocher* (um 1790) in der Börse in Amsterdam, deren Stil ganz im Sinne der Dorik zum reinen Architravstil gemacht wird. Zocher ist außer durch den genannten Bau noch bekannt geworden durch seine Gartenanlagen in Haarlem, Soesdyck und Utrecht, die durch und durch den englischen Gartenstil zeigen. Zochers Bruder *Karel* baute die katholische Kirche in Utrecht.

d) Deutschland

Deutschlands Baukunst machte wie Holland den ersten Schritt zum Klassizismus in protestantischem Geiste. Die Aufhebung des Ediktes von Nantes (1685) hatte den größten Teil des hugenottisch-französischen Volkes aus dem Lande getrieben. An fünfmal hunderttausend Seelen waren damals nach Holland und England und Amerika, nach der Schweiz und vor allem nach Deutschland (Rheinpfalz, Hessen, Brandenburg) gekommen. Was sie an geistigem Gute mitbrachten, trug auf Jahrhunderte hinaus seine Früchte. Zwar war es im Grunde französisches Gut, und zwar im engsten Sinne des Wortes: französisch-völkisches Gut, was sie ins Ausland trugen — und war doch so verwandt demselben protestantischen Geiste, dem sie das Ihre in Deutschland brüderlich mitteilten, daß es auch gut deutsch werden konnte.

Der hugenottischen Schule verdankt Deutschland im wesentlichen jenen Stil, der der „Rokoko-klassische“ genannt wird¹⁾, und der trotz der barockisierenden Beweglichkeit im Grundriß wie in der Fassade den ersten Schritt tat aus dem Barock zum Klassizismus. Longuelune, De Bodt, Du Ry, Gontard, Cuvilliés sind Namen, die in der Geschichte der deutschen Baukunst glänzen und deren Träger zum Teil als Lehrer ein wahrhaft großes Wirken zu verzeichnen gehabt haben.

Erst *Joh. Joachim Winkelmann* (1717—68) brachte in dieses Wirken eine neue Strömung. Sein Hinweis auf die Antike und die in ihr enthaltene ewig lebendige Kunst-Idee ging nicht über Palladio und Vitruv hinweg, sondern unmittelbar in das Reich der Klassik. Zunächst nach Rom, und dort zunächst in das Jahrhunderte durch aufgestapelte Schatzlager der Skulpturen. Der Weg des Architekten führte nun zwar auch nach Rom, doch zumeist noch über Paris, das eben als Schule seinen großen Namen behielt. Somit hat Winkelmann für die Baukunst zunächst und unmittelbar nur wenig Bedeutung. Aber er verkörpert im ganzen doch die große, dem Deutschen unbewußt eingeborene Idee von der Klassik, die Sehnsucht schließlich nach dem Hellenismus, nach seiner Formenkeuschheit und seiner Formeneinheit. Vorerst blieb freilich noch die Schule eines *Zacharias Longuelune* (1669—1748) mit ihren palladianisch-klassizistisch, Mansart-pariserisch beeinflußten Neigungen²⁾ im Lande Winkelmanns die Quelle, aus der sich nach und nach erst eine antikisierend klassizistische Architekturströmung entwickeln sollte.

1) Vgl. Schumann, Barock, Rokoko und Zopf.

2) Vgl. Frankreich.

Longuelunes Schüler sind die *Schwartze* (1706—75), *Knöffel* (1686—1752), *J. G. Schmidt* (1775—1810), *Exner* (1718—98), *Weintig* (1739—99) und vor allen *Krubsacius* (1718—90), der schon die griechischen Säulenordnungen und den Vitruv nach Möglichkeit kommentierte und sich gleich vielen Architekten nach ihm darüber machte, die Villa des Terentius nach Vitruvianischer Beschreibung zu rekonstruieren, in praxi aber doch rokokoklassisch schuf, wie seine fein erfundenen Pläne zu Otterwisch und Thallwitz¹⁾ bei Grimma (1750—60), zum ehemaligen Palais des Prinzen Anton in Dresden und zum Landhaus in Dresden — mit der großangelegten Treppe — beweisen, und wie auch aus dem Streit hervorgeht, den er mit J. G. Schmidt (dem Schüler des großen George Bähr) in bezug auf die innere Form und das äußere Gewand der Kreuzkirche ausfocht.

Berlin zeigt eine der Dresden-Longueluneschen ähnliche rokokoklassische Kunst. Den Weg darüber hinaus wies aber nicht wie dort ein Gelehrter, sondern der König, Friedrich II. selbst. *Hans G. Wenzel Baron von Knobelsdorff* (1697—1753) baute als Architekt des Preußenkönigs im Bau-Innern zwar immer noch im Stile des landläufigen Rokoko (wenngleich freier naturalistischer im Sinne des Laugier), im Schloß Sanssouci bespöttelt zwar Voltaire des Königs Werk als 50 Jahre „zu spät“ — doch schon im Opernhaus (1741—42) folgt Knobelsdorff streng klassizierenden Ideen, die ihm freilich nicht von Rom, sondern von England in palladianischer Form durch Friedrichs Willen diktiert worden sind. 1733 führten *Heinr. Ludw. Manger* (1728—89) und *Joh. Gottfr. Büring* das Neue Palais in Potsdam „im holländischen“ Geschmack aus, das im übrigen ebenso französische Allüren (in den Rundbogenfenstern), wie italienische Reminiszenzen (in den borrominesken Engelsköpfen) verrät.²⁾ Unklar war diese Berliner Übergangszeit vom Rokoko zum Klassizismus eben doch, sie wurde vom König befohlen, der sogar dem Baumeister englische Hausvorlagen gab, damit er danach die Berliner und Potsdamer Häuser bauе.

Erst *Karl von Gontard* (1737—91) führte den streng palladianischen Klassizismus in Berlin zu großer Reinheit. In den Kuppeltürmen auf dem Gendarmenmarkt (1780) gelangt er vom französischen Geschmack, den die Kommuns in Potsdam und die Kolonnade der Königstraße in Berlin zeigen, in englische Strömungen — er schafft eine gedrungene Kuppel auf hohem Tambur, die sich auf dem Kapitol von Washington wie auch auf den meisten englischen Kirchen des Klassizismus wiederfindet — die aber auch im Pariser Pantheon ihr Gegenstück hat. Auffallend ist dabei die mächtige Höhe des Tamburs, der aus dem griechischen Grundrißkreuz zwischen vier Portiken und vier Eckpostamenten herauswächst.

Der ältere *Boumann, Johann* (1706—76), der Bauleiter des Prinz Heinrich-Palais³⁾, der jüngere, *Joh. Friedrich* (geb. 1737), der nach *Ungers* (1743—1812) Plänen die Bibliothek und das Innere der Hedwigskirche schuf — beides echte Holländer, die vor allem in Potsdamer Bürgerhäusern, auch im Rathaus zu Potsdam (von Johann Boumann) Denkmäler ihres Heimatlandes geschaffen haben, *Joh. Fr. Grael* (Gräl), der den Turm der Sophienkirche (1733) und den oberen Teil der Heiliggeistkirche in Potsdam baute, schließlich der oben genannte *Georg Christian Unger* (1743—1812), ein Schüler und Nachfolger Gontards, der den Bau der Türme auf dem Gendarmenmarkt zu Ende führte und das Kadettenhaus (1776—79), das Exerzierhaus und Privathäuser, sowie in Potsdam das Brandenburger Tor (1770) schuf — sind die bedeutenderen Glieder jener Kette, die nach

¹⁾ Vgl. Gurlitt, Kunstdenkmäler Sachsen.

²⁾ Vgl. Schmerber, Studien.

³⁾ Jetzt Universität.

und nach, bis an die Wende zum 19. Jahrhundert die Berliner Baukunst im Fahrwasser des palladianischen Klassizismus, auf holländisch-englischen Unterströmungen getragen, dem antikisierenden Klassizismus zuführten.

Da knüpfte dann *Karl Gotthard Langhans* (1733—1808) an, indem er außer vielen Privat- und Nutzbauten (Tierarzneischule, Belvedere zu Charlottenburg, Marmorpalaie Potsdam vollendet, Regierungsgebäude in Breslau, Umbau des Knobelsdorffschen Opernhauses, Komödienhaus am Schloß Charlottenburg) das Brandenburger Tor schuf (1788—91), ein wahrhaft pathetisches Werk, ein Denkmal, nicht bloß würdig der Stadt Berlin auf Hunderte von Jahren hinaus, sondern auch des Stiles würdig, eines herben, schweren Hellenismus, in dem es erbaut ist. Damit bereitete Langhans in steinerner Art auf einen *Karl Friedrich Schinkel* vor (1781—1841), wie es etwa *David Gilly* (1745—1808) als Lehrer getan hatte.

Schinkel steht im Norden Deutschlands, wie *Leo von Klenze* (1784—1864) im Süden, als heller Stern am Himmel der Baukunst in der Zeit nach den dunkeln, schweren Jahren der Befreiungskriege.

Rein kulturell betrachtet fällt beider Leben und Wirken in eine Zeit, die im Gegensatz zu der voraufgehenden so recht ein Aufatmen, zuweilen gar ein Jubilieren oder ein hoffnungsvolles Träumen kennzeichnet, wie es nie zuvor im deutschen Volke gelebt hat. Der tiefe Grundton ist die Begeisterung für das neu erworbene Vaterland. Aber noch steht einem Ernst Moritz Arndt ein Wolfgang Goethe gegenüber! Und noch sind Schinkel und Klenze, wenn auch mit Sternen verglichen, doch — Planeten, deren Sonne aber nicht das Vaterland, sondern der Hellas ist. Noch der Hellas. Noch die Antike. Und so wird das Denkmal des deutschen Freiheitshelden Scharnhorst ein antikes, ein Denkmal in ganzer hellenischer Schwere bei stärkster Betonung des architravalen Horizontalismus. Indessen sehen wir gerade auf Schinkels Handzeichnung (1820) zu eben diesem Denkmal einen seltsam widersprechenden Hintergrund! — Eine deutsche Baumschaft mit gotischen Kreuzen! Schinkels Künstlerempfinden findet keinen Gegensatz zwischen Hellas und Mittelalter — beides ist ihm zur Hand als Zweckmittel, muß er doch auf beides zurückgreifen, um es nach der Stimmung der Aufgabe zu formen — beides ist ihm dann Romantik, wenngleich auch anderthalb Jahrtausend dazwischen liegt.

Der Maler Schinkel (und seine Theaterdekorationen zeigen ihn als phantasiemächtigen Maler!) rechnete nicht nach Jahreszahlen, sondern nahm, wie die Stimmung des Vorwurfs befahl, eben aus dem Reichtum der Formen in vollen, fruchtbaren Griffen und vereinte Gegensätze, die ein archäologisch geschulter Geist wohl mit Kopfschütteln betrachten könnte! Daran war sicher viel seine Beschäftigung auf dem Gebiete der Theatermalerei — und den Motiven entsprechend die Dramatik — und endlich der ganze Zug der Zeit schuld, der sich in den abenteuerlichsten Wirbeln der dunklen Romantik und des geheimnisvollen Mittelalters zu gefallen anfing.

Die Romantik ist indessen bei Schinkel immer noch Hintergrund, nicht Thema selbst. Noch ist er in der Werderkirche in Berlin (1824), im ersten Entwurf, hellenistisch befangen. Aber ein zweiter Entwurf (1825) stellt sich gotisch daneben. Der wird vom König gewählt und zur Ausführung bestimmt. Immer noch freilich läßt sich auch in solcher Gotik ein Anklang an den Horizontalismus der Antike da und dort wiedererkennen. Die Durchführung der Empore, die Wiederkehr der Kapitale auf den Diensten in einer Horizontalen, die an englische Profangotik gemahnende Einrahmung der Spitzbogenöffnung in den Seitenschiffen — das Äußere der Kirche endlich, ohne himmelanstrebende Türme, ohne das steile Dach — sie lassen Schinkel immer noch als Klassizisten erscheinen, zum

wenigsten in der Art wie er fühlt, empfindet, wie sehr er auch sich Mühe geben mag, gotisch zu sinnen und zu projektieren.

Das Beste gelingt ihm eben doch in den Bauten, die er rein im Geiste der Antike entwirft.

Und das Beste vom Besten ist da wohl sein *Berliner Schauspielhaus*. Nicht aber, weil er dort die Antike ganz besonders hervorgekehrt hätte, sondern weil er noch uns Modernen diese Formen so naturgemäß, möchte ich sagen, in jenem Bau in all ihrer dem Profanzweck so schmiegsamen Eigenart zu bringen gewußt hat.

Zum vollen Gelingen des Werkes muß freilich die Aufgabe selbst bei-beitragen. Wir werden weiter unten sehen, wie gerade im Theater der klassizistische Kulturgedanke den wahrsten Ausdruck gefunden hat.

Es ist immer die Frage der Kunstgeschichte der neueren Zeit gewesen, ob denn Schinkel die Reihe der Klassizisten etwa als ein Letzter abschließe, oder aber, ob er als ein Erster zu einem neuen Ziele vorwärtsgeschritten wäre. Gurlitt meint, er wäre vorwärtsgeschritten, aber — mit „rückwärts gewendeten Augen und Herzen“.¹⁾ Damit dürfte wohl das rechte Urteil über Schinkel gesprochen sein. Sein Klassizismus oder genauer ausgedrückt: seine hellenistische und später gotisierende Romantik zwang ihm Auge und Herz auf das Weben der Vergangenheit und ihre Kunst. Sein Ästhetisieren, sein Respekt vor der Macht des Bauzweckes und der Konstruktion führten aber doch seine Hand zu eigen-großen Werken. Der Versuch, sein anderes, zweckerkennendes Ich im Bauschaffen über das erste, das Formale, triumphieren zu lassen, mißlang ihm aber infolge der Beschränktheit, in die ihn seine Zeit und vor allem *Bötticher* mit seiner Verachtung des Baustoffes in der Form gebunden hatte. Schinkels Bauakademie ist dem Meister hoch anzurechnen: als ein Experiment — sie predigt seine Wahrheitsliebe für den Stoff und dessen konstruktive Beherrschung. Daß er das Wesen der rohen Ziegelfläche als Masse (und ebenso auch das Wesen der Putzfläche) verkannte, daß er angesichts der großen Taten des Putzbarockbaues den Putz in Quadern schnitt²⁾, ist eben ein Beleg dafür, daß er doch nicht über den Zwang seiner Zeit hinauszuschaffen vermochte — nicht über sich selbst hinaus —. Aber doch ist sein Kämpfen, sein Wollen hoch anzuschlagen angesichts jener Hunderte von Kleinen, die wohlgefällig im lückenhaft überlieferten Spielhaufen sitzend, dahin und dorthin griffen, um mit Säule, Tympanon und wieder Säule, Tympanon: Tempel, Kirche, Kaserne und Schule zu bauen!

Und wer, wie *Leo von Klenze*, nun gar den archäologischen Spielhaufen in natura so geordnet zu sehen meint, wie er ihn sich schon in München — genau so! — gedacht, der erreicht doch nur, daß seine Werke nur noch langweiliger, noch öder, noch fremder anmuten, als sonst alle jene, bei denen doch hie und da eigenes Sinnens notwendig die mancherlei archäologischen Lücken überbrücken mußte, oder bei denen als Vorbild noch ein warmblütiger Palladio gewaltet hatte. „Zu München“, schreibt Riegel in seinen Deutschen Kunststudien, „war diese (die hellenische) Entlehnungsart die allerwillkürliche und gewaltsamste, ohne Beziehung zum Volk, ohne den Gedanken notwendiger Einheit, ohne Zusammenhang mit dem Bedürfnis und dem Geiste der Öffentlichkeit. Sie beruhte ausschließlich auf einem reichen, kunstsinnigen und ehrgeizigen König, der für den Ruhm seines Namens und Hauses, sowie für das von seinem Vater erfundene Trugbild einer ‚bayrischen Nation‘ arbeitete.“

¹⁾ Gurlitt, Gesch. der Kunst des 19. Jahrh.

²⁾ Vgl. hierzu den viel moderneren Weinlig in seinen „Briefen über Rom“, Betrachtung über die Putzfugen betr.

Auch Friedrich der Große wollte ja der Kunst befehlen, aber er ließ sich doch leiten von einem Interesse national-pädagogischer Art, von großen Gesichtspunkten aus, hinter denen die Fürsorge für das Wohl seines Volkes — hier nicht einer „preußischen Nation“ — stand. Dem Münchener hingegen traten die Schöpfungen eines Klenze — und nun gar die Walhalla! — gänzlich unverstanden und ungefühlt gegenüber. Friedrich der Große hatte in seinen englisch-klassizisierenden Vorbildern doch schon dem Norden akklimatisierte Beispiele gegeben, Ludwigs I. Kunst konnte nicht tief genug aus dem Hellas heraus empfunden sein. Die Aufgabe mußte sich tatsächlich dem Gewande opfern, sie verstümmelte so im Prokrustesbett einer in sich zwar gewaltigen, aber in ihrer Primitivität zugleich gewaltsamen Kunstmacherei, die vielfach gänzlich untauglich war für die differenzierten Aufgaben der durch die Maschine, die Eisenbahn und die Lithographie in Bewegung gekommenen Neuzeit.

Solcher Kunst stand das Schaffen der Vorgänger Klenzes nur vorteilhaft gegenüber, da *Karl von Fischer* (1782—1820) das palladianisch empfundene Hoftheater, den Palast des Prinzen Karl im Englischen Garten, oder da *Nicolaus Schedel von Greifenstein* das Max Josephstor (1805) und „die Front der Studienkirche schufen! Denn hier erfror noch nicht die Formenmasse unter dem Druck des hellenischen Apparates zu starren, nichts nützen Gebilden, sondern hier lebte sie tatsächlich noch unter der Wärme eines immerhin fest im Volke wurzelnden Schönheitsempfindens zu wirklich brauchbaren Kulturwerken auf, wenngleich nicht so reich an Eigenheiten und so warm an Gefühl, wie die herrlichen Schöpfungen des heimatlichen Barockes.

Es ist nur zu bedauern, daß die Geldverhältnisse zu jener vorklenzischen Zeit im ganzen Deutschland so dürre und die Bauaufträge so seltene waren — wohl möglich, daß andernfalls, dank der damals doch noch starken Naivität der Baukünstler, Eigenes und Großes zusammengewirkt hätten.

So aber sind es mit wenig Ausnahmen nur mehr spontane Blüten, die die Zeit eines Weinlig, Schuricht und Thormeier in Dresden, eines Erdmannsdorff in Dessau, eines S. L. Dury und Jussow in Kassel, eines Moller in Darmstadt und Mainz, Laves in Hannover, Ottmer und Krahe in Braunschweig, Gärtner, Richter und Neumann in Franken, Fischer in Stuttgart, Weinbrenner in Karlsruhe und Nobile und von Hohenberg in Wien trieb, Blüten, die, wie vor allem in Karlsruhe, unter französisch-Blondelscher Sonne gediehen, die aber größerenteils und späterhin einer vielfach englisch beeinflußten hellenisierenden Pflege anheimfielen.

e) England

England ist nun einmal, als Nation betrachtet, geschlossener, einheitlicher als Deutschland; die Inselwelt ist nicht so schnell geneigt, den von ihr einmal als vorteilhaft erkannten Markt gegen anderen, noch ungewissen einzutauschen. Dabei ist des Engländer Freude am Gegensatze zu groß, als daß er nicht sein Schönheitsideal wieder und wieder im sonnigen Süden suchte. Und so hat sich auch das Gut, das einst *Inigo Jones* (1572—1651) aus Italien brachte, in möglichst Palladianischer Reinheit — wir dürfen auch Ängstlichkeit, Kleinlichkeit, mindestens Strenge sagen — bis in die letzte Hälfte des 18. Jahrhunderts bewahrt und vom Vater dem Sohne vererbt.

Nächst Jones hat *Chr. Wren* (1632—1723) das Glück gehabt, den Palladianischen Schönheitsgedanken seinem Volke in vielen Werken, vor allem nach dem Londoner Brande (1666), nahezulegen. Dieser Schönheitsgedanke nun, teils mit mehr, teils mit weniger persönlichem Geschmack, vor allem von *John Vanbrugh*

(1666—1726) und *Nicholas Hawksmoor* (1666—1736) dargebracht, wandelte sich nach und nach, beeinflußt von den archäologischen Forschungen von *J. Stuart* (1713—88) und *Nich. Revett* (1721—1804) und den Brüdern *James* und *Robert Adam* (1728—92) vom palladianischen zum hellenisierenden und infizierte am Ende einen *Wilkins* (um 1820) so, daß dieser Architekt ein Landhaus baute, das bis in die Einzelheiten die Kopie eines griechischen Tempels war.¹⁾ Damit freilich war auch der englische Klassizismus an seinem Ende angelangt.

Solange noch der „*Vitrivius britannicus*“ eines *Campbell* (1715) und die in seinem Sinne später geschriebenen Werke den Maßstab für das künstlerische Schaffen Englands darstellten, war der Baukunst ein anerkannter Maßstab gegeben, nach welchem nicht nur das Werk beurteilt, sondern kunstfreudige „Dilettanten“ sogar Eigenes neuschaffen konnten. Damals kam die Mode großer Herren auf, sich einen Architekten zu verschreiben, wie es *Lord Burlington* (1695—1753) mit *William Kent* (1684—1748) tat, den er in Italien aufgegriffen hatte, eine Mode, die wir aber auch späterhin in Deutschland wiederfinden können; ich erinnere an das Verhältnis des Herzogs Franz von Dessau zu von Erdmannsdorf.²⁾

Nun hatte die Mode der Dilettanti aber die Schattenseite, daß, wenn die Meinung des Architekten nicht stark genug, nicht überzeugend war, die allzu-strenge, allzu kleinliche Befolgung der Palladianischen Hauspläne zu Werken führte, die durchaus fremd auf dem nordischen Boden standen. Die Eigenheit des Jones und Wren, die den Palladianischen Plan neu belebten, ihm eine nordische Daseinsberechtigung gaben, indem sie die italienischen Vorbilder den anglikanischen Eigentümlichkeiten und Bequemlichkeiten anpaßten, ging unter der Herrschaft der Dilettanten des 18. Jahrhunderts verloren — die damals entstandenen Bauten verraten nichts, als eine arg große Befangenheit in der Nachahmung der renaissancistischen Vorbilder.

Das Festhalten an geschriebenen Gesetzen und gezeichneten Vorbildern ließ im ganzen nur wenig Eigenes aufkommen. *Thom Archer* († 1743) baute Saint Philipps zu Birmingham (1710) und John The Evangelist in Westminster (1721—38), seine Kirchen aber leiden an demselben Fehler, daß sie sich zu sehr an palladianische Vorbilder anklammern, oder durch pedantisch nachgemachte Detaillierung den Eindruck des Ganzen verderben. Eigener ist da *James Gibbs* (1682 bis 1754) mit St. Mary le Strand (1717) und St. Martins in the field (1722—26) in London; auch *Rob. Taylor* (1714—88), von Haus aus ein Bildhauer, und *James Paine* (1725—90), die beide für englische Edelleute Landsitze in palladianischem Stile erbauten.

Bei Betrachtung des bürgerlichen Hausbaues muß *John Wood* (1704—54) rühmend erwähnt werden; er schuf in Bath ein groß angelegtes Städtebild mit vorbildlich klassizistisch breiten Straßen und großen Plätzen, sein Palladianismus ist im Sinne Jones' und Wrens eigentlich englisch, nicht bloß nachgemacht. Seine Hausgrundrisse, vor allem die der eingebauten Häuser, zeigen bei großer Sparsamkeit der Gesamtanlage durchaus national-englisches Gepräge, so ganz im Gegensatz zu den Werken der oben genannten „dilettanti“, die sich in eng palladianischer Formenfessel am wohlsten fühlten.

Im scharfen Gegensatz hierzu steht die englische Gartenkunst. *Kents* Bestrebungen im Gartenbau, die den Lenôtreschen geometrischen Grundriß durch eine erkünstelte Landschaftlichkeit verdrängten, *Sir William Chambers* (1726—96) auf chinesische Vorbilder zielende Pläne hatten vermocht, in verhältnismäßig kurzer Zeit die freie Anordnung von Weg, Wiese, Wasser und

¹⁾ Vgl. *Muthesius*, Das englische Haus, I. S. 86.

²⁾ Vgl. w. u. bei „Schlösser“.

Wald als erstrebenswertes Beispiel in ganz Europa geltend zu machen. Deutschland zumal (obwohl doch eigentlich bei seinem Mangel an „Wiesencharakter“ nur beschränkt hiezu geeignet) war in einer wahren Leidenschaft für diese Gartenkunst entbrannt.

Es klingt ein starker Ton Romantik schon in dieser Leidenschaft, in dieser Begeisterung für Hain, Berg und Waldtal, für Tempel, Denkstein und Ruine — ein Vorempfinden der Stimmungen, die in Waverley novels, Ivanhoe, Kenilworth, Quentin Durward¹⁾ ein halbes Jahrhundert später wiederklingen sollten, und die in Frankreich die Philosophen von Fernay und Ermenonville zu den dortigen Schöpfungen nach englischem Muster veranlaßten (1778).

William Chambers ist freilich mehr gewesen als bloßer Gartenkünstler. Sein Somersethouse ist nicht ängstlich nach dem oben skizzierten Muster palladianischer Architektur geschaffen, sondern den ganzen Plan beherrscht ein kräftiges, nordisches Empfinden und eine eigene Sicherheit im Detail, die, wenn auch palladianisch gezwungen, so doch nichts Schülerhaftes verrät. Chambers wird als der letzte der palladianisch geschulten Baukünstler bezeichnet (Muthesius), als der letzte einer langen Reihe, die ihren Anfang in *Imigo Jones* sehen darf. Nun aber war schon *Stuart* und *Revetts* Werk über die Denkmäler Athens (1762) erschienen, und die Brüder *James* und *Robert Adam*, die schon durch ihre Forschungen mit dem Franzosen *Clérisseau* (1721—1820 s. o.) in Spalato sich einen Ruf erworben hatten, versuchten, den hellenistischen Stil in einer Reihe von Bauten in London (vor allem in der Terrasse Adelphi) und Edinburg (Universität) einzuführen. *George Dance* (1695—1768) brachte im sonst palladianisch gehaltenen Mansionhouse in London eine „ägyptische Halle“ in den Plan²⁾, und verstand, dem New Gate-Gefängnis in London (1770—82) einen ihm durch und durch charaktervollen Zug durch ebenso sparsame wie große und kräftige Details und einfache Grundlinien zu geben.³⁾ Wie Dance schuf auch *James Gandon* in Dublin (1742—1824) eine Reihe großer Nutzbauten, und ähnlich *James Wyatt* (1748—1813), Künstler, welche sämtlich von der palladianischen Straße abbogen, sei es zu hellenisierend klassizistischen Zielen, sei es aber auch zu reiner Nutzarchitektur, die mehr und mehr alles Uniformierende des Klassizismus entbehrlich zu machen anfing.

So recht eigentlich tief in das Wesen des Hellenismus greift erst *John Soane* (1750—1837) ein, ein Schüler von Dance, der in Rom die Altertümer studierte, sich dem Earl of Bristol anschloß und 1806 als Professor an der Akademie in London tätig war. Der (von Samson und Taylor begonnene) Bau der Bank von London (1788) ist, wenigstens für die südliche und südöstliche Seite, Soanes Werk, er zeigt freilich noch deutlich die Unbeholfenheit, mit der der Baumeister mit dem antiken Apparate, den er sogar über Hellas hinaus aus Syrien geholt zu haben scheint, zu kämpfen hat, um ihn den modernen Aufgaben dienstbar zu machen. Andere Bauten von Soane sind die Burnhall in London, das Council office in Whitehall (bestehend in einer Halle mit korinthischen Säulenwänden, die zu beiden Seiten durch vorspringende Flügel geschlossen ist und einer mächtigen Balustrade auf dem zweiten Geschoß, die zur Hälfte das Obergeschoß dahinter verdeckt), das Westminster Palace (1822) und das Landhaus Scotisham.

¹⁾ von Walter Scott (1771—1832).

²⁾ Die ägyptische Halle am griech. Wohnhaus, vgl. Vitruv VI, 7 ff. Auch Pläne der Blondelschen Schule in Paris zeigen die „Salle égyptienne“, eine doppelgeschossige Halle, etwa im Sinne der Salle italienne der Rokokoklassiker. Vgl. auch Grundrisse Weinligs in der Kgl. Techn. Hochschule Dresden, Bausammlung.

³⁾ Vgl. damit Pertschs Fronfeste am Anger in München (1820), einen ähnlich düster-groß empfundenen Bau.

Soane schrieb auch eine Anzahl Werke, wie *Sketches of Cottages, Designs in architecture u. a. m.*

John Nash (1752—1835) hat neben Soane wohl den größten Anteil an der Bautätigkeit in London zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu verzeichnen. Seinen Plänen entstammen die meisten Häuser der Regent Street und am Regent Park, er schuf den Triumphbogen am Green Park und (1824) All Saint's Church, mit ihrem barockisierenden Turm. Chester-Terrace, York-Terrace, Sussex-Plan sind alle sein Werk. Der Zeit entsprechend versuchte er sich auch in gotischen Restaurierungen und gar Neubauten. Als „private architecte to the King“ schrieb er „Views and illustrations of her Majestys palace at Brighton“.

Ganz streng hellenisch, bis zur Verleugnung aller praktischen Notwendigkeiten im Grundriß und Aufbau war aber der schon oben genannte *William Wilkins* (1778—1839), der, mit *Cockerell* (1788—1863) und *Peter Deering* (1787—1850) Kleinasiens durchreist hatte. Seine Werke großen Stils, welche die schwere antikisierende Architektur wohl vertrugen, sprechen mehr an als die Wohnhäuser, „die er unbarmherzig als griechische Tempel darstellte“ (Muthesius). Er baute in Cambridge Downing College, King's College, den Hof von Trinity College, in London (1824) das University Clubhouse in gemischt dorisch-ionischem Stil und die National Gallery, die mit dem klassischen Giebel und der Kuppel zwar ganz englisch-klassizistisch, aber in ihren Verhältnissen mit Recht als verunglückt bezeichnet werden darf.

Die *Wyatt*, eine Folge englischer einander verwandter Künstler, gehen in denselben Spuren wie Soane und Wilkins. Sie vertreten ganz die Richtung des Cockerell, der als das Haupt der altklassischen Richtung bezeichnet wird, im Gegensatz zu Pugin, dem Anführer der Gotiker. Die hervorragendsten Wyatt sind unbestritten die Brüder Benjamin und Philipp. *Benjamin Wyatt* baute 1812 an Stelle des abgebrannten Drury Lane-Theaters ein neues mit einer Fassade im dorischen Stil, welcher später eine ionische Kolonnade angefügt wurde; auch die Shakespeare-Statue auf dem Portikus ist erst später (1820) aufgesetzt worden. In korinthischem Stil schuf er 1827 Crockford-Clubhouse, im dorischen Stil (mit seinem Bruder Philipp) das Southerlandhouse (1825), die Residenz des Herzogs von York. *Philipp Wyatt* baute den Palast des Herzogs von Southerland, Staffehouse, im Grundriß ein mächtiges Quadrat von etwa 40 m Seitenlänge. Diese Bauten alle können einem wohl die Vermutung nahe legen, als ob sie nicht bloß den Zweck zu erfüllen hätten, den ihnen die jeweilige Kultur-Forderung gibt, sondern als ob sie steinerne Protestnoten wären gegen die Gotiker, die sich um die Fahne Pugins scharten. Auch *William Inwood* (1771—1843), der Vater, und *Henry Inwood* (1794—1843), der Sohn, die im Bau der Kirche St. Pancras in London das Erechtheion nachahmten, und — nicht genug damit — als Bekrönung die Kopie des Turmes der Winde in Athen aufsetzten, *Robert Smirke* (1780—1867), der General Post Office und British Museum (1823—47), sowie *Sidney Smirke* (1799—1877), der den Lesesaal dazu schuf (eine eisenbedeckte Rundhalle von 23 m im Durchmesser und 32 m Höhe), waren ähnlich strenge Doriker. In Edinburg machte sich berühmt *William Henry Playfair* (1780—1857), der in den beiden Museen (seit 1850) diese Stadt zum „nordischen Athen“ machte, wo ja schon Rob. Adam die Universität, ebenfalls in hellenistischem Stile, gebaut hatte, und wo seit 1808 die Neustadt mit der Princes Street, George Street und Queen Street und einer Anzahl schöner Anlagen — ähnlich wie in Bath —, aber mehr antikisierend, einem bestimmt abgegrenzten Stadtteile ein ganz neues, weitläufiges Gepräge gaben, wie es ja auch in Deutschland in Hannover, München späterhin der Fall sein sollte.

Während das starre System der so weit herbeigeholten Architektur oft in recht ungeschickter Weise zum Versinnlichen kultureller Aufgaben verwendet

wurde, bemächtigte sich die Gotik des Kleingewerbes in fruchtbarster Weise. Die konstruktive Seele, die der gotischen Architektur innewohnt, fand sich schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in manchem Hausgerät wieder, freilich paarte sie sich vielfach mit dem Rokokoschnörkel, das dem französischen Kunstwerk abgeguckt war, oder aber gar mit chinesisch-holländischen Bizarrenien.

Von *Thomas Chippendale* erschien 1754 ein Werk, das in den Entwürfen eine starke Abhängigkeit vom Rokokostil zeigte. James und Robert Adams Entwürfe (1773) gehen auf römisch-klassische Vorbilder zurück. Erst *Thomas Sheraton* zeigt (1792) in seinen Arbeiten einen ansprechend klaren Möbelstil, bei dem „das Streben nach Zweckmäßigkeit und klarem Aufbau“ (Brinckmann) anzuerkennen ist. Hält man neben die guten — wenn auch dekorativ armen (aber eben deshalb wohl guten) — Möbelentwürfe diejenigen der großen Architektur, dann wird die starke und zugleich die schwache Seite der englischen Kunstseele klar: da, wo technische Schwierigkeiten zu lösen sind, wird vorbildlich Gutes erreicht, da, wo die Dekoration und die reine Harmonie der Verhältnisse in Frage kommen, versagt meist der Engländer.

Man muß da am Ende Nietzsche recht geben, der vom Engländer sagt: „Er hat in den Bewegungen seiner Seele und seines Leibes keinen Takt und Tanz, ja, noch nicht einmal die Begierde nach Takt und Tanz, nach Musik“ (Jens. von Gut und Böse).

f) Spanien

Die klassizistische Baukunst Spaniens läßt nur wenig den nationalen Geist des Landes zum Durchbruch kommen. Sie heftet sich an einige große Namen, wie *Ventura Rodriguez* (1730—85) und *Francisco Sabatini* (1722—97), sowie, ähnlich wie in Frankreich, an die Gründung der Akademien in Madrid (1752) und in Valencia (1753) und nach Abdankung des schwächlichen Fernando VI. an die Regierung von Carlos III., ihre Werke muten aber alle entweder italienisch oder französisch an. Die Kunsthistorie, die vor allem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Vitruv- und Vignolaübersetzungen und allerlei bautheoretischen Schriften nach deutschen Mustern bestand, ging Hand in Hand mit den strengen Gesetzen der Akademien, nach denen „kein öffentlicher Bau mehr begonnen werden durfte, bevor die Pläne dazu von der Akademie geprüft und gebilligt seien“¹⁾, und so mußte, ähnlich wie in den andern europäischen Ländern, ein gewisses baukünstlerisches Niveau entstehen, das nur selten und wenig bedeutend durchbrochen wurde.

Zu den bedeutendsten, arbeitsamsten und erfolgreichsten Architekten, die das Niveau der Akademie von San Fernando in hervorragender Weise überschritten, gehört in erster Linie *Ventura Rodriguez*. Er überschritt die ihm von der Akademie gesteckten Grenzen und rang sich aus dem vitruianischen Barock, „dem auch churriguereske Anklänge nicht fehlten“, zu groß empfundener klassizistischer Einfachheit durch. Als Juvara nach Madrid kam, stellte er den Rodriguez als Zeichner für den neuen Madrider Palast an, nach Juvaras Tode wurde er als Bauleiter beim Schlosse Sacchetis „rechte Hand“. 1752 wurde er erster Lehrer an der neu gegründeten Akademie von San Fernando. Sein Verdienst ist, daß er vom zeitgenössischen Barock zurückgriff auf die spanisch-nationale Kunst eines Herrera und diese in klassisch strenger Weise in großen Werken pflegte, daß er also sich von der barock-klassizistisch-ausländischen Kunst losmachte —

¹⁾ O. Schubert, Geschichte des Barock in Spanien.

und spanisch empfand und baute. Damit ist er ein Gegenstück etwa zu François Mansart oder dem ältesten Blondel in Frankreich geworden.

Von Rodriguez' Schülern mag *Francisco Sanchez* (1737—1800) als der bedeutendste hier erwähnt sein, besonders da er als Zeichner und Beisebegleiter seinem Lehrer nahestand.

Einen starken französischen Einfluß hat Barcelona zu verzeichnen. Zwar erinnert die Börse daselbst von *Juan Soler* (1731—94) sehr stark an das Teatro alla Scala in Mailand, eine Schöpfung des Vanvitellis, ihres Baumeisters — was ist aus der Lebensgeschichte des Barceloner Architekten, die von einem Aufenthalt in Italien nichts erzählt, nicht ohne weiteres eine direkte oder auch nur indirekte Beeinflussung abzuleiten.

Francisco Sabatini (1722—97), der, wie oben erwähnt, neben Ventura Rodriguez zu den bahnbrechenden Klassizisten Spaniens gehört — auch sie ist ein Italiener, nach Schubert¹⁾ in Palencia geboren —, ist zunächst in italienischer Strömung gleichsam aufgewachsen. Er baute unter Vanvitelli am Schloß Caserta, kam also mitten in die klassizistische Strömung Südtaliens hinein. 1760 kam er nach Spanien zurück und teilte sich mit Rodriguez in die herren dragen lassen Bauaufgaben. Sein erstes Werk in Spanien ist das Grabmal Ferdinando VI. und seiner Gemahlin in der Kirche Salesas reales in Madrid, das in den Einzelheiten noch stark barock ist, im Aufbau jedoch schon klassizistische Ruhe atmet. Strenger als dieses Werk ist die Puerta de Alcalá in Madrid, ein Stadttor, das schon stark an nationalem Kolorit einbüßt und etwa an das Auetor in Kassel gemahnt (vgl. unter Triumphbögen, Stadttore usw.). Ohne jedoch die Prachtigkeit jenes Du Ry'schen Werkes zu erreichen.

Sabatinis Hauptwerk, die 1769 vollendete Aduana (Zollgebäude) in Madrid, „ein im Sinne Roms formvollendetes Renaissancepalast“²⁾, kann ich nicht ohne weiteres als von dem Meister ursprünglich empfundene und gesetzte Kunstwerke bezeichnen. Es wird weiter unten gezeigt werden, welch großen Einfluß das prächtige Werk des französischen Architekten *Antoine*, das Hôtel des Monnaies in Paris, auf die zeitgenössische Architektur ausgeübt hat, die nach diesem Beispiel einer renaissanceantistischen Klassik Banken, Börsen, ja Königsschlösser schuf.

Sabatinis Aduana, der allerdings der prächtige Antoineseche Mittelrisalit mit den sechs Säulen fehlt, ist im ganzen, wie in den Einzelheiten, vor allem in der Behandlung der Mauерflächen, der Fensterumrahmungen, und in den Balustradenstützen, dem Antoinesehen Werk zu stark verwandt, als daß der Betrachter nicht ohne weiteres zu einer „recherche de la paternité“ verleitet werden sollte.

Andere hervorragende Bauten Sabatinis sind die Kirche San Francisco el Grande (1778) mit einem Konvente und das Marineministerium.

Als sein Nachfolger wird gemeinhin *Juan de Villanueva* bezeichnet (1739 bis 1811), der die Tendenz Sabatinis zur Dorik weiter fortspante und vor allem im Museo del Prado in Madrid ein kräftiges und eigenartiges Werk setzt, in dem die Kraft der dorischen Säulen (nach O. Schubert ionische) mit dem schweren Fries und der reliefgeschnückten Attika vor der zurückliegenden, durch massive Säulen geteilten Gebäudewand sehr gut zur Geltung kommt. Im Observatorium zu Madrid gerät er wieder mehr in römisch-klassische Bahnen, wirkt aber eben dadurch, der Aufgabe ganz entsprechend, eleganter.

Von den Schülern des Villanueva wird *Silvestre Perez* als der bedeutendste bezeichnet. Er baute das Theater in Vittoria 1821, beschäftigte sich aber sonst viel mit Revisionszeichnungen für die königlichen Schlösser.

¹⁾ Geschichte des Barock in Spanien, Eßlingen 1908.

²⁾ Vgl. O. Schubert w. o. (s. auch w. u. Börsen).

g) Rußland

Noch weniger als in Spanien ist es möglich, in Rußland nationaleigentümliche Noten der klassizistischen Baukunst zu finden. Dort bestimmen die italienischen Klassiker, vor allem der große Vicentiner, und die französischen Akademiker fast einzig und allein das Kolorit der ganzen Architektur.

Wissenschaften und Künste hatten zur Regierungszeit der Kaiserin Katharina II. (1762—96) — fast im umgekehrten Verhältnisse zur Moral des Hofes — einen großen Aufschwung genommen, freilich waren, mit Ausnahme etwa der Literatur, wo sich nationale Triebe zeigten, die führenden Geister Ausländer. Es ist klar, daß auf solche Weise ein Eindringen der Kunst auch nur in die wenigen höher gebildeten Volksschichten kaum möglich war, und so sind auch die architektonischen Schöpfungen in Petersburg, Zarskoje Selo, Moskau nur mehr oder minder gut gelungene Kompositionen aus italienisch-palladianischen und pariserisch-akademischen Arbeiten.

„Ihrer Entstehungszeit gemäß“, sagt Ebe, „zeigen diese Bauten einen bestimmten schablonenartigen Zuschnitt nach klassischem Geschmack, aber ohne besondere Originalität. Unabänderlich kommt ein Unterbau in Rustika zur Anwendung, darüber zwei Stockwerke von gleicher Höhe mit einem Portikus als Mittelbau von 6, 8 oder 12 Säulen auf Stylobaten und durch beide Geschosse reichend. Die Flügelbauten haben meist nur eine Fensterarchitektur und an den Ecken Portiken mit zwei Säulen weniger als die Mitte. Das Resultat dieses Rezepts ist immer effektvoll auf den ersten Blick, wirkt aber in der Wiederholung ermüdend.“ Diese Kritik ist freilich durchaus einseitig — denn abgesehen von dem tatsächlich an fast allen Gebäuden vorhandenen Rustikaunterbau dürfte sie auf nur einzelne größere Wohngebäude (Paläste, Hotels) oder Verwaltungsgebäude anzuwenden sein — immerhin ermüdet tatsächlich das Schema renaissancistischer Formanwendung vor allem an den größeren, in ihren Fronten schier endlosen Gebäuden, wie der Akademie, dem Institut Katerina, oder der Admiralität.

Von den bedeutenden Architekten, die in Petersburg zur Zeit Katharinas II. und Pauls I. geschafft haben, ist in erster Linie (der schon unter Abschnitt Italien S. 8 erwähnte) *Giacomo Quarenghi* (1744—1817) zu nennen. Dieser war in Rom ein Schüler des Raffael Mengs gewesen, hatte später auch unter dem Maler Stefano Pozzi gearbeitet und war schließlich zur Architektur übergetreten, wo er sich sowohl autodidaktisch im Hinblick auf Palladio, als auch unter Anleitung der Architekten Paolo Posi, Dorizet und Niccolò Giansimo (des Erbauers des Pal. Bolognetti in Rom) ausbildete.

Quarenghis Arbeitskraft muß, der Menge seiner Schöpfungen nach zu urteilen, eine ungeheure gewesen sein; abgesehen von seinen eigentlichen Hauptwerken wurden noch nach seinen Zeichnungen in München, Wien und London Gebäude ausgeführt. In St. Petersburg schuf er vor allem: das Gebäude des Generalstabs, das Theater der Eremitage, die Gemäldegalerie, die Bank, das Institut Katerina und die Reithahn für die Garden, das letztere in neuklassischem Stil, in Peterhof ist von ihm der Pavillon im Englischen Garten, in Moskau die Treppe des kaiserlichen Palastes, in Zarskoje Selo das Badegebäude, nach dem Vorbild der römischen Thermen, und die Kapelle des Maltheserordens.

Im Jahre 1779 kam *Ludwig Philipp Tischbein* nach Petersburg und baute dort (1784) das Neue Theater. Dieses wurde 1805 von *Thomas de Thomon* (Thomond) vergrößert und im Innern ausgeschmückt.¹⁾ Thomon hatte um 1780 in Paris studiert und war wohl durch Chalgrins hellenisierende Klassik in große

¹⁾ 1837 von Cabos gänzlich umgebaut.

Bahnen gelenkt worden; so mußte sein Börsengebäude, das er 1805 in Petersburg errichtete, in der Umgebung von Kompositengebäuden durch seine „heroische“ Einfachheit ungemein auffallen. Seine Verwandtschaft mit dem Werke Brogniarts ist offensichtlich; wenn Ebe die Pariser Börse aber als Muster für die Petersburger hinstellt, so bedenkt er nicht, daß dieselbe erst 1808 begonnen wurde.¹⁾

Ein anderer Franzose, *Richard de Montferrand*, ist der Erbauer der schönen und großen Jsaakkirche in St. Petersburg (s. u.), die 1828 vollendet wurde und an das Pariser Pantheon erinnert. Wenig Jahre früher (1802—11) hatte Woronichin nach dem Vorbild der Peterskirche die Kathedrale der Mutter Gottes von Kasan erbaut. Von einheimischen Architekten ist weiter *Hokorin* hervorzuheben, der die Akademie der schönen Künste schuf, einen Bau, der sich in der Bewegung des Mittelrisalits mit der Ruhe der Seitenflügel widerspricht, und *Tokoloff*, der Architekt des Bibliothekgebäudes, das sich an Werke des Engländer Adam anlehnt. *Volkoff* ist der Erbauer des Taurischen Palais, eines kleinen Schlosses nach Art der französischen Werke, dem jedoch durch die in der Mitte vorgelegte dorische Säulenhalle, die bis an das Hauptgesims geht und ein flaches Giebelfeld trägt, eine klassische Stille verliehen wurde. Die übrige Front teilt sich in ein hohes Erdgeschoß und ein Mezzanin. Das Ganze wird von einer Kuppel mit Fenstern, die den Hauptaal erleuchten, bekrönt.

Der strengere Klassizismus gibt sich in St. Petersburg vor allem durch des Hellenisten *Klenze* im Jahre 1839—52 geschaffenen Museumsbau der Eremitage, in griechischem Stil, kund, sowie durch das Michaelspalais vom Architekten *Rossi* und durch das Théâtre Alexandre.

1) Vgl. *Traité d'architecture*, par Reynaud.

III. Der Klassizismus in seinem Verhalten zu den Kulturaufgaben

Einleitung

Nachdem im vorstehenden ein kurzer Abriß der geschichtlichen Vorgänge gegeben worden ist, die den Werdegang des Klassizismus in den hauptsächlich beteiligten Ländern Europas bestimmt haben, soll nun gezeigt werden, in welcher Weise sich die unter dem Namen „Klassizismus“ gesammelten Architekturformen mit den Kulturaufgaben ihrer Zeit beschäftigt haben.

Das Wort „Saxa loquuntur“ in all seiner Tiefe und in all seinem Umfange zugleich zu verstehen, sind wir erst dann fähig, wenn wir die Kulturforderungen eines Zeitlaufes beobachten und mit ihrer Ver-sinnbildlichung durch die Kunst vergleichen. Viele dieser Forderungen leiten sich aus dem Gewohnheitsrecht, aus der Vergangenheit ab, vererben sich gleichsam vom Vater auf den Sohn, einige aber tauchen neu auf, hervorgetrieben aus dem reifer gewordenen Individualismus der Menschheit, oder aus einem durch Erfahrung gewitzigten Kritizismus. Der baukünstlerische Wille zur Form wird dann diesen Forderungen entsprechend seine Erscheinungen auf die Welt bringen, seien es nun Anlehnungen an schon Bestehendes, so lange die Kulturforderung eine ähnlich-überkommene ist, seien es neue Gebilde, sobald ihre Bauherrin als eine aus den Fragen der Zeit neugeborene Kulturerscheinung auftritt.

Das Verständnis eines Baustils, ja jedes Kunstgebietes, und die Wertung desselben in bezug auf sein Verhalten zur Kultur wird uns dadurch allein klar. Es ist dieses Vergleichen zwischen Form und Aufgabe die Probe aufs Exempel gleichsam, die uns Fragenden sagt, ob der und der Kulturschritt ein Fortschritt oder ein Rückschritt ist, ob — in unserm Falle beispielsweise — die Kirche tatsächlich auf dem Boden der Religiosität steht, oder ob sie nur leere Form, nur Hülle ist, oder die uns aufklärt, inwiefern die Fragen, die die Justiz, oder die Anforderungen, die die Gesellschaft an ihre Zeit stellt, begründet und wahrhaftig

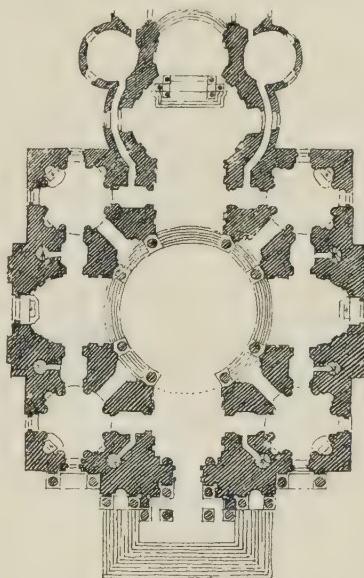


Abb. 1 Dom des Invalides in Paris

gewesen sind, und die uns so erst mit den Formen selbst die Bauaufgaben, d. h. eben die Kulturforderungen in ihrer Hauptwesenheit verstehen lassen.

Jede chronologische Ansammlung von Namen und Daten muß damit freilich in den Hintergrund treten. Wir finden am Ende dieses Buches einen Anhang, in dem die wichtigsten Angaben über Architekten, Bauwerke und Bauzeiten gegeben sind.

Die Hauptaufgabe, die die folgenden Zeilen lösen sollen, teilt sich nun in einzelne Abschnitte nach Maßgabe der Hauptkulturfragen im Zeitalter des Klassizismus ein. Es ist versucht worden, in diesen Abschnitten unter den für die Kultur wesentlichsten Bauschöpfungen, als Kirchen, Theater, Justizbauten, Krankenhäuser, Schulen, Börsen, Banken, Schlösser und Wohnhäuser nur die hervorragendsten für unsere Untersuchung heranzuziehen, und um diese die anderen zeitgenössischen gleichsam als weitere Belege und Für-Beispiele zu gruppieren. Bei der ungeheuren und auch unübersehbaren Anzahl der Schöpfungen des Klassizismus ist von vornherein Abstand genommen worden, möglichst viel in den Text unterzubringen. Im übrigen dürfen wir uns damit bescheiden, daß mit dem Ausgang des Klassizismus ein Verflachen,



Abb. 2 Dom des Invalides in Paris

entsprechend der Verbreitung der architektonischen Lehren durch Akademien und Schulen eintrat, dem eine solche große Zahl mitunter sehr bemerkenswerter auch in kleinen und kleinsten Orten folgte, die in einer nach halbwegs größeren Gesichtspunkten geschriebenen Arbeit einfach nicht zu erfassen ist. Hier setzen dann die Werke ein, die wie diejenigen von Zetzsche und Mebes, sich lediglich mit der Sammlung von Aufnahmen der klassizistischen Architekturen befassen.¹⁾

¹⁾ Mebes: Um 1800, 2 Bände, München 1908. — Zetzsche, Zopf und Empire. Leipzig 1906; Stuttgart 1908.

a) Kirchenbau

1. Die Kuppelanlagen

Wird der Begriff der „Kirche“ als ein auf religiöser Grundlage aufgewachsener verstanden, so hat die „kirchliche“ Baukunst des Klassizismus diesen Begriff nicht verstanden, ihre Schöpfungen sind mithin als unkirchliche



Abb. 3 La Superga in Turin
(Phot. Brogi)

zu bezeichnen. In der Tat waren die großen Hallen, die an Hellas und Rom gemahnen, gar nicht dem christlichen Glauben im besonderen, sondern dem Pantheismus, oder allgemeiner, der Tugend, den Tugenden, gewidmet. „Worin diese Tugenden eigentlich bestanden, ist schwer zu sagen, da ihr Begriff sich ebensowenig aus jener Bezeichnung als aus Beispielen der Geschichte deduzieren lässt.“¹⁾

¹⁾ v. Kügelgen, Jugenderinnerungen.

Von der Höhe des christlichen Gottesglaubens her konnte man also ge meinhin beim Klassizismus von einer Profanation der Kirche reden, die ihren Ausdruck in heidnisch-klassischen Formen finden mußte.¹⁾

Diese Formen freilich sind überhaupt seit Erwachen der Renaissance schon in Gebrauch gewesen und immer nach Bedürfnis in Ort und Art verwendet worden. Der Klassizismus jedoch suchte die Renaissanceformen wieder einzuschmelzen und zurückzugeben zu jenem primitiven Apparat, der dem griechisch- und römisch-heidnischen Dienste genügt hatte.

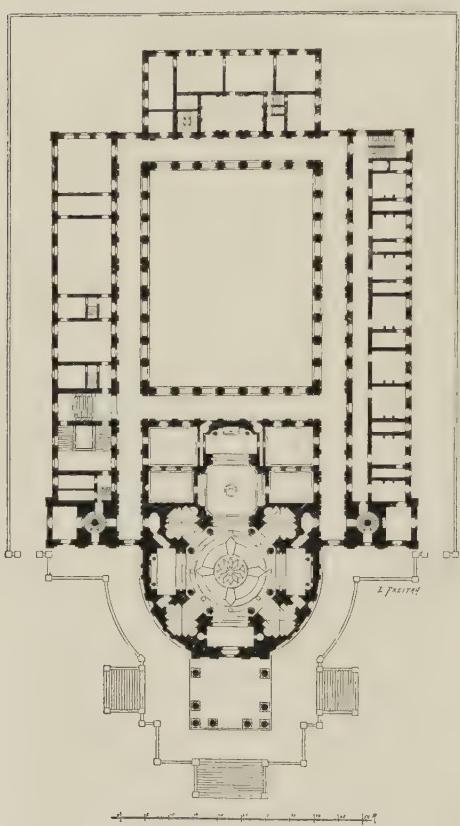


Abb. 4 La Superga in Turin

vielen Einzelheiten noch barock, im Gedanken aber, in der Absicht — klassizistisch, da hier nicht an Predigt und Gebet, sondern an Staunenmachen und Ruhmkritz gedacht ist, da das Gewölbe hier nicht Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck ist.

Auch in der Superga in Turin (Abb. 3 und 4) (Arch. Juvara, 1717—31) können wir dieses Alleinstehen des „Domes“, das Herausrücken des Kuppelbaues

¹⁾ Das erinnert an Ruskin: „Das griechische System setzt den Besitz eines Phidias voraus — ihr könnt ein griechisches Gehäuse erbauen, wie es die Griechen zur Aufnahme eines Bildwerks bestimmten, aber ihr habt nicht das Bildwerk, das hineingehört. Sucht euch erst euren Phidias . . .“ (Steine von Venedig, I, S. 281.)

²⁾ Die Bildhauer waren: Pradier, Simart und Duret.

Zunächst, d. h. zu Beginn des Klassizismus, ist von einer Wandlung des inneren Gedankens überhaupt nichts zu spüren. Die Umwandlung ist rein formal, rein äußerlich. Der Ritus wird vorläufig (in der ersten Hälfte des 18. Jahrh.) nicht erschüttert. Sollte zum höhern Ruhme Gottes oder des Herrschers architektonisch beigetragen werden, dann wurde, wie beim Invalidendome, der „Dom“ an die „Kirche“ als Stück für sich angebaut.

Bruants Kirche St. Louis des Invalides in Paris (um 1700) ist in der Tat zunächst weiter nichts gewesen als ein an das Invalidenhôtel angegliedertes Gotteshaus (Abb. 1 u. 2). Der Dom, den J. Hardouin Mansart dann im Süden vor das Langhaus legte (bis 1735), sollte dann ein Heiligtum für sich sein — die Stätte, wo Ludwig XIV. sich gefiel, „die Gnadenakte zu vollziehen“. Er ist ein Denkmal — weiter nichts —, wächst aus quadratischem Grundriß heraus, und wölbt sich heute über dem Grabe Napoleons, das in sich ein Meisterwerk spätklassizistischer Skulptur ist.²⁾ Der Invalidendom ist das bemerkenswerteste, früheste klassizistische Denkmal des Pariser Sakralbaues; in der äußeren Durchbildung, in den Geschossen, wie auch

aus der übrigen Baumasse bemerken. Der Grundriß ist zunächst dem der Sapienza in Rom, den wir zum Vergleich mit beigegeben (Abb. 5), ähnlich. Indessen läßt der erste Blick schon den oben gekennzeichneten Schritt des Kuppelbaues vor die Kirche, also in die Selbständigkeit, erkennen. Die monumentale Masse reißt sich von den „Dienstgebäuden“ los und rückt über die Front hinaus! In der Sapienza hingegen bleibt alles gut geschlossen. Die Hauptmasse der Superga steht als ein Ganzes, Großes für sich da, das vor dem Bruantschen Invalidendom (1705) die Eingeschossigkeit, und vor allen anderen zeitgenössischen Bauten die klarempfundene Gewalt der einfachen, mit einem Giebel bekrönten korinthischen Säulenhalle aufweist. *Filippo Juvara* (1685—1735) ist ein Schüler von *Carlo Fontana* (1634—1714), dieser wieder war ein Schüler Berninis, dessen barocker Stimmung es nie an Größe oder am Willen zur Größe mangelte.

Die Säulenhalle der Superga löst sich aus der Baumasse der Kirche als selbständiger Portikus los, klingt aber auch dort in Pilasterstellungen wieder. Vier mächtige Säulen bilden die Vorderfront, drei Säulen stehen in der Tiefe, an den Seiten. Die Balusterattika, die über dem Giebelfeld beginnt, macht die Bewegung des Baues den Säulen und Pilastern gleich mit: sie besonders bringt durch die Häufung ihrer horizontalen Gliederungen den Typ der klassizistischen Architektur stark zum Ausdruck, der kein Überleiten des Wagrechten zum Senkrechten will, sondern in der Härte, im Aufeinanderplatzen der Senkrechten und Wagrechten die Größe der Kunst zu finden strebt. In solcher Weise wirkt die Superga viel „klassischer“ als etwa die gleichzeitig entstandene Wiener Karl Borromäuskirche, die den Erbauer *Fischer von Erlach* (1650—1723) (Abb. 6 u. 7) sowohl im

geschwungenen Grundriß wie auch in den immer noch tanzenden und springenden Einzelheiten nicht aus der Barocke Italiens freiläßt, trotz ihrem großen Portikus und den herrlich-majestätisch strebenden Ehrensäulen. Das Urbild St. Peter in Rom (Abb. 9), seine Macht vor allem, spricht doch noch stark aus diesem Bau, der freilich vor dem römischen Prachtwerk den Vorzug der Einheit und Reinheit hat, dessen Kuppel durch ihre Stellung im Grundrisse an Erhabenheit, und dessen Vorhalle durch kräftiges Heraustreten aus der Baufront an Feierlichkeit das römische Fassaden-Machwerk weit übertrifft. Die Idee der Mächtigkeit, so, wie sie Bramante im St. Peter plante, wie sie zum Teile noch von der Chorseite dieser Kirche in ihrer geplanten Größe zu erkennen ist, ist auch bei den Kirchen des Klassizismus, soweit sie die Kuppel aufweisen, die maßgebende zur Schöpfung gewesen. Nur, daß die Mächtigkeit gerade der

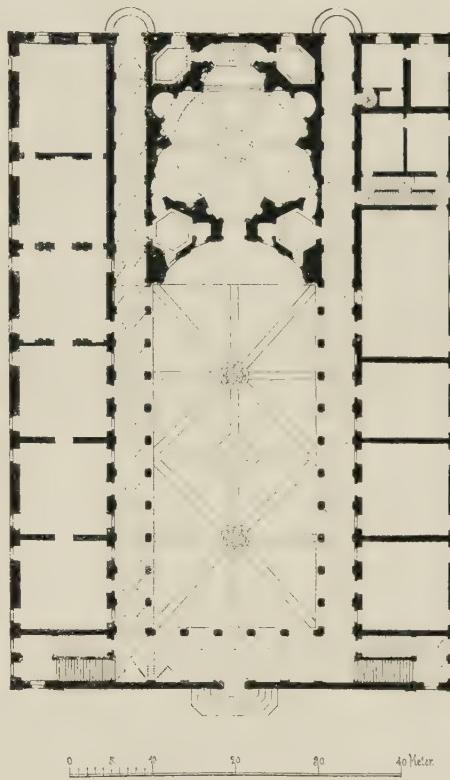


Abb. 5 La Sapienza in Rom, Grundriß



Abb. 6 Karl Borromäuskirche in Wien

(Phot. A. Stauda, Wien)

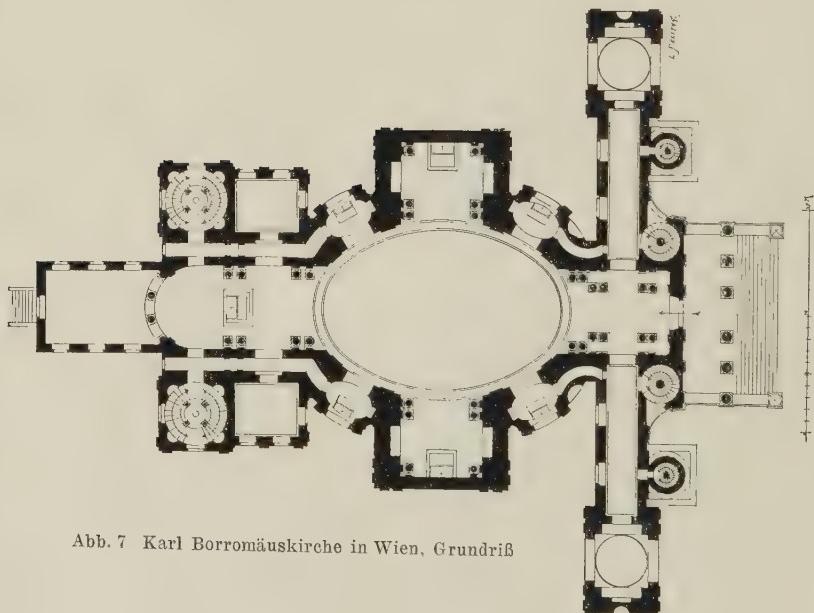


Abb. 7 Karl Borromäuskirche in Wien, Grundriß



(Phot. J. Kuhn & Co.)

Abb. 8 Institut de France in Paris

Kirche zuliebe eben vergessen und die Mächtigkeit der Architektur an sich angestrebt wurde, daß die Architektur nicht Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck wurde. Daraus erklärt sich auch das Herausrücken der Tempelhalle, der giebelgekrönten, aus der Baumsasse des Kirchenhauses, daraus erklärt sich auch das Betonen dieses heidnisch-religiösen Architektur-Apparates, den St. Peter in die Fassade zurückdrängt, und den St. Paul's in London und der Invalidendom in Paris ins Obergeschoß heben!

Der Klassizismus wollte die Formen der vergangenen klassischen Stile, der Antike und der Renaissance, um ihrer selbst willen — rein dekorativ anwenden, könnten wir sagen, wenn nicht hier und da ein Mächtiger sich eine Kirche als Denkmal verschrieb —. Die Kuppel-Kirche sollte mit dem Kuppelumriß die Stadt beherrschen — der Tempel darunter sollte den Menschen den Wert der Schönheit nahelegen, ihn weihen für den Schritt in die Hallen, in denen die Tugend oder die Geister großer Männer weben.

Das klarste, und deshalb wohl auch größte Beispiel dafür ist das Pantheon in Paris (Abb. 10—12), das in den Jahren 1764—90 erbaut wurde. Es löst, möchte ich sagen, die Peterskirche als Vorbild künftiger kirchlicher Bauten ab — es ist zur Jahrhundertwende das vornehmste Muster für das Schaffen neukirchlicher Architektur, so wie es ehedem St. Peter in Rom gewesen war, wenngleich, wie wir weiter unten sehen werden, sich im Laufe der Zeiten noch andere Muster danebengestellt haben.

Seine „Größe“ freilich wird wie Leere anmuten, wenn wir nach dem „Gottesdienst“ in dieser „Kirche“ fragen, — wenngleich auch der ursprüngliche Bau darauf zugeschnitten war. Da sollte über dem Grabe der heiligen Genoveva, auf dem Mont de Paris eine weitragende Kirche an Stelle der Mitte des 18. Jahrhunderts abgetragenen erbaut werden — so wollte es Ludwig der Fünfzehnte in einer frommen Stunde haben.

Indes — es entstand: ein Denkmal, ein Denkmal freilich, wie es an Eigenheit und Größe bisher noch unerreicht war.

Der Schöpfer dieses Denkmals war *J. G. Soufflot* (1714—81). Sein Name war, als er zum Architekten der „Geneviève“ berufen wurde, wohlbekannt, vor allem



(Phot. G. Brogi in Rom)

Abb. 9 Rückseite der Peterskirche in Rom

lich doch in der Fähigkeit, bei möglichster Beschränkung im Schmuck, lediglich durch Reihung der Öffnungen zu wirken und damit einen Horizontalismus zu schaffen, der im Vereine mit dem Platze vor dem Hôtel Dieu, das heißt mit dem Strome davor, ein wahrer Kunstausdruck wird.

Die Kirche wurde von der Nationalversammlung, 1781, „Pantheon“ genannt, „den grossen Männern vom dankbaren Vaterlande“ gewidmet. — Wieder, wie beim Hôtel Dieu in Lyon, besteht die Arbeit aus Baumasse und Kuppel. Hier aber stehen beide Faktoren in einem viel innigeren Verhältnis zueinander als dort; die Baumasse löst sich zu großer Bewegung in vier Kreuzarme auf, deren längster eine mächtige Vorhalle von sechs korinthischen Säulen in der Front und noch je sechs an den Seiten dahinter erhält. Die Kuppel sitzt über der Vierung der Kreuzarme, also ziem-

in der Geschichte der Kunstforschung (mit Clérisseau), dann aber auch, weil er bereits ein Zeugnis seiner Schöpferkraft gegeben hatte. Sein Hôtel de Dieu in Lyon (Abb. 102) (1737) ist einer der besten Belege für sein Können. Dort sind Massen in Rhythmen gebracht, mit einer Beschränkung, die klassizistisch-musterhaft genannt werden muß. Das Gewaltige wird zwar auch dort durch eine Kuppel darzustellen versucht, liegt aber tatsäch-



Abb. 10 Pantheon in Paris, Inneres



Abb. 11 Pantheon in Paris



Abb. 12 Pantheon in Paris, Grundriß

lich weit im Hintergrunde des Baues, wenn wir uns der Hauptseite von der Rue Soufflot aus nähern. Sie „sitzt“ auf dem Hause — sie bekrönt es, ohne jedoch, wie es die Frauenkirche George Bährs (Abb. 13) in Dresden tut, den Bau und den Raum drin, in sich hinein, zu sich hinauf zu ziehen, damit er jubelnd in der Kuppel, in der Laterne, im Kreuze oben auf, ausklingen konnte.

Nein, der kirchliche Zweckbau geht in diesen Massen, in diesem Aufbau verloren, der in jedem Stein zum Erden Denkmal drängt. Der Umschwung der Anschauungen spricht hier von der Freiheit des Menschen und seiner eigenen Göttlichkeit, nicht vom Aufblicken des Menschen zum Höchsten, nicht vom Unter-

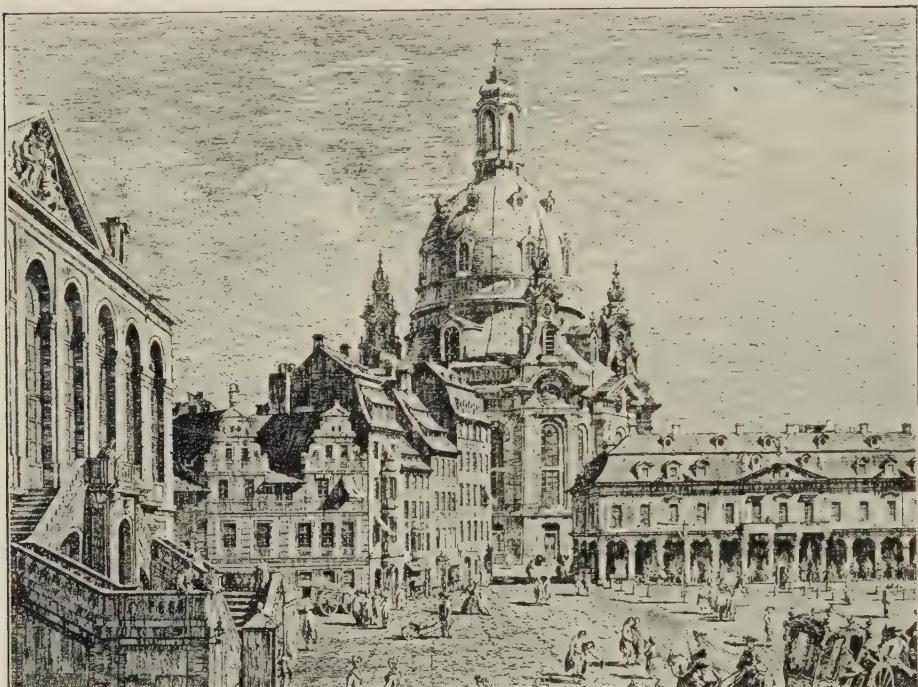


Abb. 13 Frauenkirche in Dresden

ordnen unter ein Großes, sondern nur vom menschlichen Sich-Überordnen über das viele Kleine, das die Erde trägt.

Der Grundriß in seiner einfachen Kreuzform erinnert wiederum an St. Peter. Aber das Innere ist nicht dasselbe wie dort. Die moderne Bautechnik, deren berühmtester Vertreter der Soufflotschüler und Mitarbeiter am Pantheon, *Jean Rondelet* (1743—1829) war, gab den Lasten nur die ihnen entsprechenden Stützen, und so geht das Plump-Pathetische verloren — soll ich sagen: „zugunsten“ eines leichteren, schwingenden Architekturwerkes? — Das ist nicht klassizistisch. (Denn der Klassizismus liebt das Pathos, drum artet er am Ende in Hellenismus aus.) Aber es ist modern. Hier, im Pariser Pantheon, sehen wir, wie der Ingenieur an sich und der Architekt an sich zusammen zwar, aber doch in ihren Aufgaben verschieden wirken, und so finden wir im Pantheon-Innern wohl einen antikisierend-römischen Klassizismus als Schmuck, aber einen luftigen Hallenbau als Raum, dessen Luftigkeit kalt wirkt und leicht,

während draußen noch all die Schwere und Wagerichtigkeit, all die Kahlheit und pathetische Ruhe herrschen, die das Pantheon zu dem Muster klassizistischer Kirchenbauten gemacht haben.

Das Hauptgiebelfeld war vom Bildhauer *Coustou d. J.* (1716—77) mit einer Darstellung christlichen Inhalts geschmückt worden, aber bei der Umwandlung der Geneviève zum Pantheon wurde die Arbeit durch ein Werk Moittes: „Das Vaterland, Geschenke verteilend“ ersetzt, das im hartlinigen Aufbau seiner Figuren ganz und gar zum Bau paßt. Der rechte Zweck zog erst ins Haus, als es fertig war. Auch damit ist das Pantheon ein Beispieldbau des Klassizismus. Was ihn groß macht, haben wir gesehen: die Mächtigkeit der Baumasse und ihre großgedachte, nur wenig gekröpfte Gliederung, die Kühnheit der unvermittelt auf dem Tempelkasten stehenden Kuppel. Schließlich ist aber auch der Platz, den Soufflot selbst schuf, und auch die Straße, die vom Boulevard St. Michel bergen führt, sind auch die Hauswände, die es einschließen, Mitarbeiter an der Wirkung von Größe, von Majestät, die Soufflots Werk zum hundertmal nachgeahmten Muster des klassizistischen Kirchenbaues gemacht haben.

Die Ecole du Droit am Pantheonplatz, wie auch das später entsprechend gebaute Haus der Mairie des 5. Bezirks (Abb. 14) sind Meisterwerke von Platzwänden, nicht nur in ihren Höhen, die in vollem Einklang zu Standweite und Pantheonhöhe stehen, sondern auch in ihrer konkaven Frontlinie, mit zwei kurzen Rück- und einer breiten mittleren Vorlage, vor der wieder ein gleichfalls konkaver viersäuliger ionischer giebelgekrönter Portikus steht. Ähnlich Feines bieten etwa noch die Hauswände um das Odeontheater in Paris, und freilich herber, eckiger das Markgräfliche Palais in Karlsruhe von Weinbrenner, das wohl stark von der Ecole du Droit beeinflußt ist.

Der am meisten von den europäischen Nachbarn nachgeahmte Bauteil am Pariser Pantheon ist unstreitig seine Kuppel. In *Karl von Gontards* (1731—91) Türmen auf dem Gendarmenmarkt (Abb. 17), die im Jahre 1780 errichtet sind, ist dasselbe Prinzip der umlaufenden Säulenhalle am Tambur durchgeführt, das die Kuppel des Pantheons von der des Petersbaues unterscheidet; in St. Georges Church in Edinburg (von Arch. Playfair) (Abb. 15) finden wir wieder eine große Ähnlichkeit mit Gontards Türmen, vor allem in der auffallenden Schlankheit des Tamburs, den auch die amerikanischen Kuppelkirchen zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufweisen. Bei dem Kunstverkehr, der von England nach Deutschland, vor allem zu Friedrichs des Großen Zeiten nach Berlin ging, ist wohl die Vermutung berechtigt, daß in diesem Falle Deutschland von England und nicht von Frankreich unmittelbar gelernt hat.



Abb. 14 Mairie des 5. Bezirks in Paris

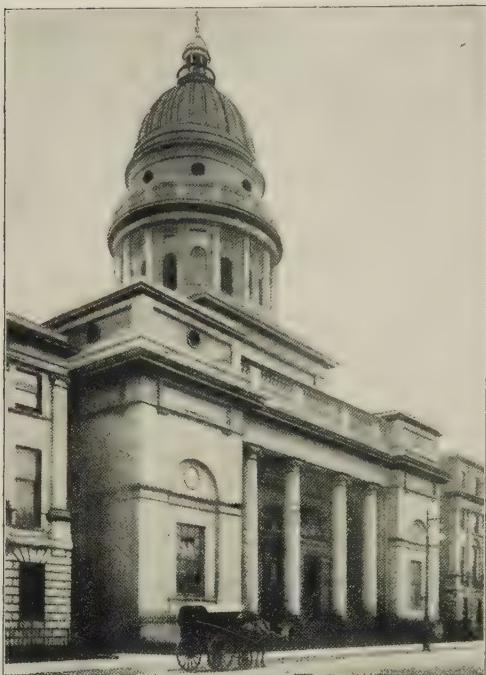


Abb. 15 St. Georges Church in Edinburg

baut wurde. Diese Kirche, deren Vollendung eine lange Baugeschichte voranging, und die auf einem unter Katharina II. begonnenen Unterbau fortgeführt und herumgebaut worden ist, kann ihre Abstammung vom Pariser Pantheon nicht verleugnen. Montferrand war ja auch bis Anfang des 19. Jahrhunderts ein Schüler der Pariser Akademie. Das, was an der Isaakskirche Eigenes ist, zeigen die vier Glockentürme, die in ihrem Nebenamt als Widerlager aufgefaßt werden können, um die — übrigens nur ziegelverkleidete, sonst aber metallene und vergoldete — Kuppel und den mächtig hohen Tambur darunter zu stützen. Groß wirkt auch die hohe Attika über dem Hauptims, die zeitgemäß kahl belassen wurde, groß

Auch *Friedrich Schinkel* gibt in der Nikolaikirche in Potsdam (1826—30) (Abb. 16) die von freistehendem Säulenring getragene Kuppel wieder, nur daß, nach seinem Entwurfe wenigstens, der Unterbau mehr Würfel als Kasten ist, wodurch eine innigere Verbindung von Kuppel und Kirchenhaus zugunsten der Kuppelwirkung entsteht. Freilich wirkt der weitachsige Säulenportikus vor der asketisch nüchtern gehaltenen Wand kleinlich, dem Ganzen fehlt schon jene Überzeugungstreue, die die Werke vor 1800 an sich hatten, als sie noch von der Begeisterung der Revolution beseelt wurden.

Weit größer, auf viel breiterer Unterlage, mit viel größeren Kosten geschaffen, steht als ein Abbild von Soufflots Pantheon die Isaakskirche in Petersburg da (Abb. 18 u. 19), die von Richard de Montferrand von 1818—58 ge-



Abb. 16 Nikolaikirche in Potsdam



Abb. 17 Turm auf dem Gendarmenmarkt in Berlin



Abb. 18 Isaakskirche in Petersburg

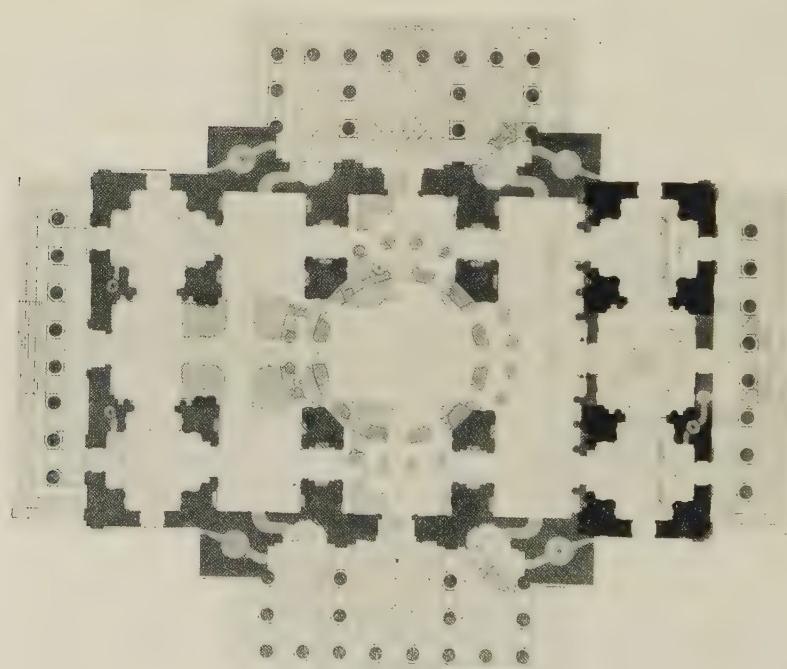


Abb. 19 Isaakskirche in Petersburg, Grundriß

endlich die vier Portikus mit den 25 m hohen, mit Bronzekapitälen gekrönten, glatten korinthischen Säulen aus finnländischem Granit, auf denen im schönen Verhältnis die Giebeldreiecke ruhen. Wenn auch durch reiche Figurenstellung auf den Giebeln, an den Ecken der Attika und oben über dem Tambur eine starke Bewegung in die Massen kommt, so gibt das ganze Gebäude doch das vollendet kräftig-ruhige Bild eines Kirchenbaues, das auf jeden Fall Respekt einflößt. Gewiß, es ist eine Nachbildung nach Vorhandenem, und da, wo es eigentlich sein will, nicht sehr glücklich (man beachte auch die großen Fenster an den Seitenschiffen), aber es atmet doch im ganzen das Wesen eines geklärten kritischen Klassizismus.

Eine andere, mit der Isaakskirche nahezu gleichzeitig erbaute Kirche ist die Kathedrale de Kazan, vom Architekten *Woronichin* (1802—11) (Abb. 20). Die



Abb. 20 Kasan-Kathedrale in Petersburg

Feierlichkeit der Fassade wird hier noch erhöht durch ein korinthisches Säulenrondell, in Nachahmung wohl des Petersplatzes in Rom, verwandt etwa auch der *Francisca di Paolo* in Neapel (s. Abb. 47).

Plump erscheint diesen beiden französisch-russischen Werken gegenüber auf jeden Fall die Benediktinerabteikirche zu St. Blasien im Schwarzwald, von *Michel d'Ixnard* um 1770 begonnen und 1780 von *Nikolaus de Pigage* vollendet (Abb. 21). Sie brannte 1874 ab und wurde später mit Hilfe von Eisenkonstruktionen wieder aufgebaut.¹⁾ Der Mangel eines Vorbildes, wie des Pariser Pantheons, wird hier offenbar. Die große, 50 m im Durchmesser haltende Kuppel ruht außerordentlich schwer auf dem Unterbau. Es spricht aus diesem Werke fast wie ein Mißverstehen der klassischen Wirkung von wagrecht und senkrecht, an Stelle des Großen tritt das Schweren — jedoch ohne Rücksicht auf den Wohlklang dynamischer Verhältnisse. Im Innern macht der Kuppelbau den Eindruck des römischen Pantheons — im Äußern will er der Peterskuppel ähneln. Die Fassade wird gebildet durch zwei plumpen Seitentürme, zwischen denen eng eine Säulenhalde ohne Giebelfeld, also mit horizontaler Traufe, steht. Als „Kirche“ im eigentlichen Sinne des Wortes wird nur der lange Chor benutzt, der unten glatte Wände, oben im ganzen 26 ionische glatte Säulen aufweist. Unter der Rotunde befindet sich die Gruftkirche (Abb. 22).

1) Vgl. d'Ixnard, *Muster praktischer Baukunst*. Straßburg 1791.



(Phot. Joh. Elchlepp, Freiburg i. B.
Abb. 21 Benediktinerabteikirche in St. Blasien

Ähnlich plump, wie die Abteikirche zu St. Blasien, mutet die Deutschhauskirche in Nürnberg, von *Ignaz Michael Neumann*, dem Sohne des großen *Balthasar Neumann*, an (Abb. 23). Auch hier macht die Kuppel den Eindruck, als ob sie „aufgestülpft“ sei, sie wird nicht getragen von Säulen, sondern von einer runden, grobschnittigen Mauermasse, die übermäßig große, abwechselnd blinde Fenster zwischen römisch (glatten) dorischen Säulen trägt. Der Steinschnitt, und vor allem der in die

Mauer gebundene Portikus, erinnern an Chalgrin's Schule, aber es sind das alles nur grobe, nicht große Formen. Wir sehen nur, wie unglücklich dem Sohne des barockfrohen Balthasar Neumann die Ringellocken durch französisch klassizierende Manipulationen zum ehrbaren Zöpfchen geschlossen worden sind.

2. Die Zweitürmanlagen

Das Streben nach machtvolltem Ausdruck in äußerer Form wußte aber auch noch eine andere renaissance-verwandtschaftliche Beziehung, als sie die Kuppel des St. Peter bot, ausfindig zu machen, ehe sie ganz auf die Antike zurückgriff, nämlich die Anlage von zwei die Front einschließen-



(Hofphot. Kratt, Karlsruhe)
Abb. 22 Inneres der Benediktinerabteikirche in St. Blasien

den und den Bau beherrschenden Seitentürmen.

So hatte schon Christopher Wren in St. Paul's in London (Abb. 24) im Anschluß an die römische Hochrenaissance geschaffen, und so wollte jetzt auch der klassizistische Architekt bauen. Zunächst wohl mochte auf diese Absicht die Aufgabe geführt haben, an einen schon vorhandenen kirchlichen Bau lediglich eine Fassade zu fügen, wie dies zunächst in Paris, bei St. Sulpice, in klassizistischer Weise der Fall sein sollte.

Der Bau dieser Kirche (Abb. 25 u. 26) war 1646 von Leveau begonnen und 1718 von Oppenord weiter-

geführt worden. Nun, 1733, sollte die Westseite der Kirche, die Hauptfront nach der Straße (Rue du Luxembourg, jetzt Rue Bonaparte),¹⁾ vollendet werden. Zu diesem Zwecke ward ein Wettbewerb ausgeschrieben, in dem Niccolò Servandoni (1695—1766), ein junger Italiener, der wegen seiner Geschicklichkeit in der Auffertigung von Theaterdekorationen mit 29 Jahren nach Paris an die Große Oper berufen worden war, den Sieg über den eingesessenen Rokokobaumeister und Kunstmaler Juste Aurel Meissonier (Abb. 25) davontrug. Die Quelle der Reaktion auf das höfische Rokoko war Rom gewesen,²⁾ das alte Rom, dessen Ruinen von großer, gewaltiger Bauzeit predigten, jener Trümmerhaufen, aus dem ein Piranesi und ein Pannini ihre bekannten zeichnerischen Werke schürften. Servandoni ist ein Schüler des Pannini. Doch sind seine Werke nicht Nachahmungen der alten prächtigen Bauten Roms, sondern wirkliche Neuwerke, im klassizistischen Sinne empfunden, ganz im Geiste der römischen Antike. Und so atmet sein Pariser Hauptwerk, die St. Sulpice, jene große Ruhe, die als grand goût auch den Altertümern der Klassik innewohnt. „Die großen Verhältnisse, die Kühnheit der Komposition, die großen Wirkungen, die er damit erzielt, alles verrät das Genie des fruchtbaren Dekorateurs, dessen Gabe und dessen malerische Ideen lange das Entzücken Europas bei öffentlichen Festen und Theaterszenen waren.“

Dekoration ist ja am Ende auch die Fassade der St. Sulpice. Dekoration genau so, wie der Meissoniersche Plan — aber als Dekoration, rein als solche



Abb. 23 Deutschhauskirche in Nürnberg

¹⁾ einer damals schmalen Straße.

²⁾ Vgl. oben „Frankreich“.



Abb. 24 St. Paulskirche in London

genommen, ist Servandonis Werk bedeutend, Meissoniers Versuch matt und abgeschmackt. Der Klassizismus war eben — vor allem beim Kirchenbau — Dekorateur. Auch Perraults Säulenalle am Louvre ist ja Dekoration. Dort ist sie sogar eine störende, weil den Lichteinfall hemmende Dekoration — und doch macht gerade sie, gerade diese dekorative Reihung von Säule an Säule die Größe des Louvre aus. — So besteht im Grunde Servandonis Sulpice (Abb. 26) eben auch nur aus Säulenreihen, aus einem Rhythmus von Wand und Öffnung, und aus kräftigen, horizontalen Bändern zwischen den Geschossen. Die herrschende

Ordnung im Unterteil ist die kanneliert dorische, mit Basis, die des oberen Stockwerks die ionische. Darüber läuft eine Attika entlang, an deren Stelle bis 1770 ein Giebelfeld saß, das aber vom Blitz zerstört wurde. Den Rhythmus der sieben Öffnungen und acht Pfeiler mit vorgestellten Säulen schließen seitlich die 77 m hohen Türme mit harter Vertikale ab. Keine ausklingende Fermate, wie sie die Musik des Barock und Rokoko liebt, endigt das Werk in leichten Schwingungen, sondern hart stoßen die Tendenzen aufeinander. Dabei bleibt die horizontale Gliederung immer herrschend. Die Seitentürme, wenn sie auch von unten schon angedeutet sind, treten erst da auffallend, bewußt hervor, wo sie die letzte Horizontale mit der Attika verlassen.¹⁾ Chalgrin, dem ausgesprochensten Klassizisten, war es (1777) vorbehalten, den linken Turm auszubauen. Er hat, klassisch in seinem Klassizismus, das zerstörte Giebelfeld nicht erneuert, und wenn der von ihm ausgebaute Turm weniger kräftig wirkt als der rechte Servandonische, so stimmt er doch besser als jener in das Gesamtbild des ganzen Schauspiels, der ganzen „Fassade“.

Nach dem Vorbild von Servandonis Fassade mag die Front von St. Eustache (Abb. 27) in Paris gebildet sein. Ja, das Giebelstück (Fronton) zwischen den Türmen verschafft uns den Eindruck, den St. Sulpice vor 1770 etwa gemacht haben mag: einen unklaren, in seiner Absicht zerrissenen Eindruck; denn der Giebel vermag nicht die Einheit der Mitte so zu fassen, daß die durch die Seitentürme stark betonte und gedehnte Horizontale zugunsten dieser Mitte gebrochen werden könnte.

In allem andern ist St. Eustache eine mißlungene Nachahmung der St. Sulpice. Das Monumentale, das die Architekten Mansard de Jouy und Moreau angestrebt haben (1754), ist zum Lastenden am Bau geworden. Die Dreiteilung des Frontkörpers zwischen den Türmen läßt den Eindruck des Mächtigen nicht so walten als die Fünfteilung bei St. Sulpice. Die großen Zwischenräume zwischen den Säulen machen die Konstruktion des Hauptgesimses statisch unsicher. So ist das Ganze eine wohl groß angelegte, aber im Grunde unwirksame Theaterei der klassizistischen Baukunst.

Wie Soufflots Pantheon, so ist auch Servandonis Sulpice auf Jahrzehnte hinaus ein Muster des klassizistischen Kirchenbaues gewesen. Das einfache, besonders für Portalwände der Kirche so günstige System der durchbrochenen Fläche mit zwei Seitentürmen war zu verlockend, als daß es ohne nachhaltigen Einfluß hätte bleiben können. Aber immer unklarer und matter mag der Gedanke des italienischen Theatermalers in seiner ganzen lebendigen, bunten Kraft verstanden worden sein, denn immer unklarer wurden die Nachbildungen. Besonders gefiel es in Frankreich einer späteren Zeit, die Wandmasse durch eine griechisch oder römisch nachgebildete Säulenvorhalle zu schwächen.

St. Vincent-de-Paul in Paris (1824—44 erbaut); das Werk der Architekten Lepère und Hittorf, sei hier als Beispiel genannt (Abb. 28). Die Macht der Doppelgeschosse, die noch St. Eustache respektiert, wird hier durch einen sechssäuligen ionischen Tempelvorbau zerstört, das dynamische Verhältnis von Geschoß und Turm entstellt und nun gar noch die altklassizierende Würde des ganzen Baues durch eine breite (renaissancestische) Rampenanlage verpöbelt. Gegen diese Anlage nehmen sich die kahlen Türme geistlos-verlegen aus, die vier Heiligenstandbilder dazwischen auf der Attika wirken fast grotesk.

1) Die Türme in Servandonis Zeichnung zur Kirche endigen in barocker Schwingung, darauf stehen zwei Figuren. In Wirklichkeit würden diese Figuren unharmonisch zum Ganzen wirken.

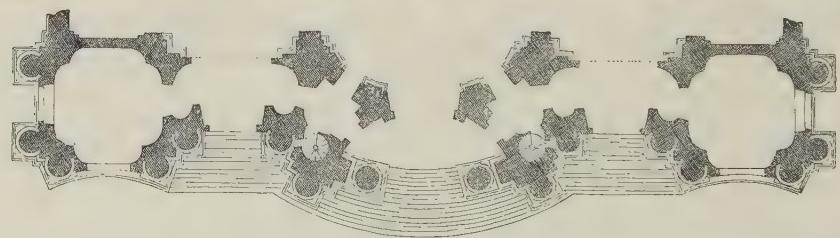
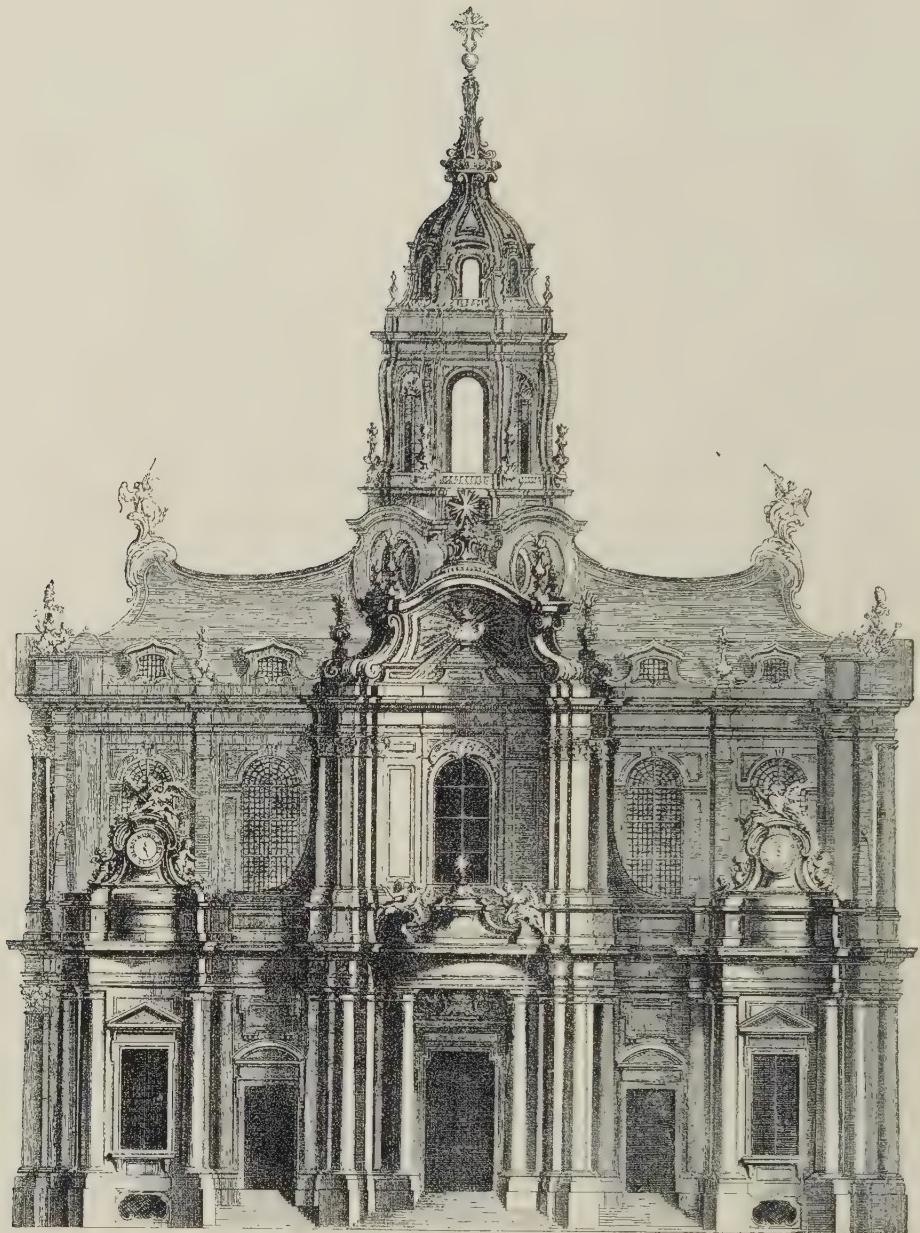


Abb. 25 Meissoniers Entwurf zur Fassade von St. Sulpice in Paris



(Phot. J. Kuhn & Co.)

Abb. 26 St. Sulpice in Paris

Das Überwiegen des Verstandes über dem Gefühl für die antike Größe, des Akademismus über dem Erlebten, des Grübelns in der Form, des Kramens im überlieferten Schatze über dem Empfinden und Entdecken aus eigenem Schrein macht sich um die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts deutlich bemerkbar. Die Säulenhalle mit dem Giebelfeld wird allüberall dem Bau vorgelegt. Sie ist der rechte Portikus in den Zirkel der Klassischgebildeten, der „Akademiker“.

Es ist, als ob mit dem immer stärker bemerkbaren Vorwalten dieser Säulen-halle der Wert der Seitentürme schwände, und in der Tat, wir finden diese Zwei-



Abb. 27 St. Eustache in Paris

turmanlage bei gleichzeitiger Anwesenheit des antiken Portikus nicht häufig. Die Türme bleiben entweder ganz weg oder verschmelzen in einen einzigen Turm, der einmal nach vorn, einmal nach hinten aufs Kirchendach gesetzt wird und somit mehr oder weniger zum Mitbeherrschter der Baumitte neben dem Giebelfeld des Vorbaues vorrückt.

In jedem Falle aber ist das verlegene Walten mit dem Turme an oder auf der Kirche doch weiter nichts als eben ein Zeichen für das Weiterschreiten des klassizistischen Kirchenbaues zum antiken Tempelschema!

3. Das Tempelschema

Der Klassizismus, der nach Hellas neigt, hat am Ende sogar das Gefühl für die dem Norden so notwendige Silhouette verloren, er verzichtet gar auf jedes Auftauchenlassen von Kuppel und Turm und setzt den antiken Tempel auf den Platz, mitten in die Straße, mitten in den Verkehr. So erledigt auch der Italiener Ricca in Genua die Aufgabe, die Santa Annunziata des Giacomo della Porta (Abb. 29), eine grobbarocke Architektur, zu vollenden, indem er den sechssäuligen ionischen Portikus vorsetzt, ganz gleich, ob nun der Bau dahinter Licht verliert, ob er korinthische Weisen zeigt oder sonstwie pietätvolles Eingehen auf seinen Organismus erheischt. Der Fehler liegt nicht in der Grobheit, mit der dem Krüppel neue Glieder vorgebunden werden, sondern darin, daß das gar nicht solche Glieder sind, die der Krüppel gebrauchen kann, die ihm zum Leben, zum Schönheitsdasein dienen können! ¹⁾

Im gleichen Sinne schaffen aber auch jene Architekten, die nicht bloß die Fassade, sondern die Kirche im ganzen zu entwerfen haben — ihre Werke sind keine Lebewesen, sondern lediglich verkörperte Erinnerungen an alte klassische Zeiten — Ausflüsse einer antiken Romantik. Sie haben damit auch den Fehler der Romantik, das ist die Schwächlichkeit, das Gekünstelte, das bei den Bauten des Klassizismus in dem schon mehrfach hervorgehobenen Verkennen der dynamischen Verhältnisse liegt.

Die Harmonie, die die alten Bauten im ganzen und in ihren Teilen beherrschte, täuschte Forscher wie Architekten hinweg über das absolute Maß, das doch ebenso notwendig zum Gesamteindruck der Machtvollkommenheit war, wie das Verhältnis der Massen untereinander. Statt bei den Aufmessungen genaue, absolute Maße zu geben, gab man Partes und Modul, verleitete damit den Baukünstler oder Nichtkünstler zur Anwendung der gefundenen Verhältnisse auf minder große und minder wertvolle Aufgaben und förderte mitten im akademischen Wahn nicht bloß das Wesen der „Dilettanti“, das Proletariat der Architekten, sondern auch ein Proletariat von Architekturen, das unter der Maskerade des antiken Apparates geistes- und seelenarm dastand.

So entstanden alle jene Kirchen mit Tempelportiken, die wohl an sich harmonisch wirken, aber in ihrer absoluten Schwächlichkeit doch annutzen als



Abb. 28 St. Vincent-de-Paul in Paris

1) Ähnlich wirkt auch die St. Pierre in Genf (von Alfieri), eine gotische Kathedrale mit vorgestelltem antiken Prostylos.

Abb. 29 Sa. Annunziata in Genua
(Phot. G. Brogi)

ein Spielzeug, als ein Spielzeug dann vor allem, wenn die Umgebung etwa in mächtigen neuzeitlich-lebendigen Häuserblocks besteht, die sich rings um das Tempelchen erheben. Solche kleinen „gerne-großen“ Architekturen haben, wie wir im Verlauf dieser Zeilen sehen werden, im Grunde schon den „Kern, die Tendenz zum „Biedermeier“ in sich.¹⁾

So wirken als französische und belgische Beispiele, deren es hunderte gibt, St. Denis du St. Sacrément (1826) und Ste. Marie de Batignolles (Abb. 31) in Paris oder St. Véronique in Lüttich und St. Pierre in Maubeuge.

beuge (Abb. 30) schwächerlich, trotzdem der Architekt sich bemüht hat, den Portikus so vor die Wand zu setzen, daß seitlich von ihm noch genug Masse bleibt, die ihm als Rahmen, als Isolierung vor der Umgebung dienen möchte. Einen kräftigen Eindruck vermögen eben doch nur jene Kirchen zu machen, die die Abmessungen der Säulen wirklich bedeutend annehmen oder die durch besonders kräftig gehaltenen Steinschnitt einen eigenen Maßstab geben, nach dem der ganze Aufbau an sich bemessen werden kann, wie in Paris die Notre Dame de Lorette St. Philippe du Roule, die Madeleine und in Brüssel St. Jacques sur Coudenberg.

¹⁾ Vgl. auch die Anmerkung auf Seite 59.



Abb. 30 St. Pierre in Maubeuge (Belgien)

Als besonders hervorragend verdient vor allem St. Philippe du Roule genannt und des näheren betrachtet zu werden, die *J. F. Therèse Chalgrin* in den Jahren 1769—84 in Paris gebaut hat (Abb. 32 u. 33).

Chalgrin ist seinerzeit als eifrigster Vertreter des hellenischen Klassizismus in Frankreich bekannt gewesen. Die Nouvelle biographie universelle sagt von ihm: „Abusé par une admiration exclusive et maladroite pour l'antiquité, il voulait simplifier le système des églises chrétiennes et ramener leur architecture à l'unité de plan et d'ordonnance et à la forme des temples antiques.“ Diese Bemerkung ist, aus Chalgrins Zeit heraus begriffen, als Tadel ungerechtfertigt. Ein „System der christlichen Kirche“ gab es damals überhaupt nicht. Zum mindesten, wenn getadelt sein muß, trägt Chalgrin nicht mehr Schuld für seine Kunstananschauung als alle seine Zeitgenossen, die vielleicht etwas weniger hellenisch als er und dafür etwas mehr römisch, aber eben doch immer klassizistisch schufen.

St. Philippe du Roule im besondern zeichnet sich vor vielen zeitgenössischen Werken, wenn auch nicht durch einen christlich-religiösen Charakter, so doch durch die Ganzheit der Raumdisposition, etwa als Andacht erzwingenden Hallenbau, ganz besonders aus; die „unité de plan et d'ordonnance“ trägt sehr wohl zur andächtigen Sammlung des Kirchenbesuchers bei, wenngleich der katholisch-aufdringliche Putz fehlt. Dazu kommt, daß der Grundrißanlage der Aufbau durch und durch entspricht. Das christliche Kreuz des Grundrisses wird durch die seitlichen Choranbauten gleichsam umhüllt, verkleidet; der christlichen Idee wird das antike Mäntelchen übergeworfen, und das mit einer Geschicklichkeit, die im Grunde gar nichts auffallend Theatralisches an sich hat.¹⁾

Rein ästhetisch betrachtet kommt in St. Philippe du Roule das Zusammenwirken von Wand und Säule sehr glücklich zur Geltung. Die Gliederung der Front durch die Türen mit einfacher Umrahmung und durch das gleichfalls in Rahmen gefaßte, erhaben ausgemeißelte Rechteck ist echt klassizistisch-harmoniebedacht. Nahezu klassisch ist aber die Kühnheit in der Ausladung des Haupt-



Abb. 31 Ste. Marie de Batignolles in Paris

¹⁾ Das Kreuz auf dem Giebelfeld ist vermutlich erst später aufgesetzt worden.

simses, sowie das gewaltsame Sich-Aufs-Einfachste-Beschränken in der Behandlung der Profile wie in der Ausbildung der Säulen, die unter der geübten und an klassischen Originalen erfahrenen Hand Chalgrins nahe an die Hoheit hellenischer Beispiele reichen, wie überhaupt der ganze Bau die erhabene Seite des Klassizismus predigt.

Notre Dame de Lorette vom Architekten *Hippo Lebas* (1823—36) weist bei weitem nicht die Ruhe in den Verhältnissen auf wie Chalgrins Werk. Der Portikus ist dort viel zu schmal und zu hoch für den Hin-

terbau, als daß er mit diesem zusammen ein Ganzes darzustellen vermöchte.

Groß wirkt dagegen die Madeleine (Abb. 34) dank der absoluten Abmessungen ihrer Bauteile und dank ihrer gesonderten Stellung am Ende und in der Achse der Rue royale in Paris (Abb. 35). Sie wurde von *P. Vignon* (1761—1828) auf Napoleons Befehl als „Tempel des Ruhmes“ auf den Grundmauern einer 1764 geweihten Kirche begonnen und schließlich als Kirche von *J. J. Marie Huvé* 1842 vollendet.

Das Äußere, als korinthischer Peripteraltempel, macht einen durchaus „unchristlichen“ Eindruck. Aber auch als Tempel des Ruhmes hat die Madeleine nichts Eigenes aufzuweisen, was von der Kunst der damaligen Zeit nicht auch anderen profanen Gebäuden hätte gegeben werden können. Ihre Fassade ist dieselbe wie etwa die der „Royal exchange“ in London: acht korinthische Säulen tragen ein großes Giebelfeld. Die periphere Anlage macht Seitenlicht unmöglich. Infolgedessen ist auf das Oberlicht zugekommen worden. Da aber weicht der Baumeister plötzlich vom antiken Gedanken ab: er teilt das Oberlicht in drei Teile. Diese Dreiteilung, die vom Äußeren gar nicht gerechtfertigt, in der Fassade gar nicht angedeutet



(Phot. J. Kuhn & Co., Paris)

Abb. 32 St. Philippe du Roule in Paris

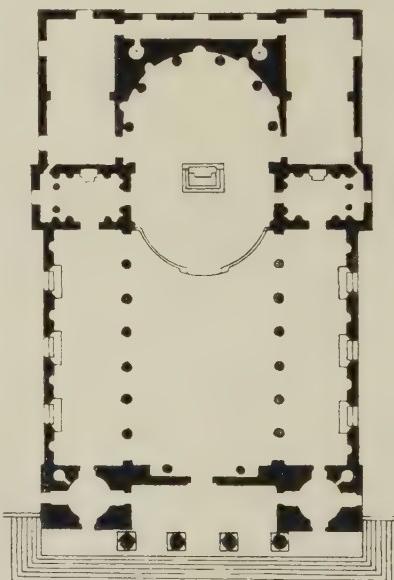


Abb. 33 Plan von St. Philippe du Roule

wird, beeinträchtigt von vornherein den Wert des Baues als eines Ausdrucks räumlicher Notwendigkeiten, so stimmungsvoll im Innern auch die Architektur sein, so weihenvoll das Halbrund der Kirche auch in den düstern, eigenartig beleuchteten Raum hineinsprechen mag. Diese Oberlichtteilung ist eine architektonische Lüge. Sie muß Huvé zugeschrieben werden, dem Vollender der Madeleine, der wieder unter kirchlichem Hinweis schuf. Napoleon-Vignon hätte sicher die Idee des Tempels katexochen auch im Innern durchgeführt.

In ihrer wechselvollen Baugeschichte stellt die Madeleine so richtig ein Bild ihrer Zeit dar und der Verlegenheit, mit der diese Zeit den kirchlichen Aufgaben gegenüberstand. Plante doch *Bartholomé Vignon* (1766—1846), ein Nach-



Abb. 34 Madeleine in Paris

folger des Erbauers, eine Börse, ein Bankhaus und einen Handelsgerichtshof in diese Kirche hineinzubauen!¹⁾

Das praktisch Störendste am ganzen Bau der Madeleine, die peripterale Anlage, wurde nirgends sonst in ähnlich großem Maßstabe für ein kirchliches Gebäude angewandt. Da bleibt es im ganzen bei der Form des Antentempels, und zwar entweder vor einer basilikalen Anlage, die seitlich über den Portikus vorsteht, oder vor einer Front, die vom Portikus in ganzer Breite bedeckt wird. Wohl das treffendste Beispiel für die letztgenannte Art ist die von Christian Fr. Hansen in den Jahren 1811—29 erbaute Frauenkirche in Kopenhagen, die den schweren dorischen Stil mit möglichster Berücksichtigung der Gewalt der benutzten Architektur, also in absolut großen Verhält-

¹⁾ Vgl. die Denkschrift Vignons: *Mémoire à l'appui d'un projet pour placer, conformément aux intentions de S. M. la bourse, le tribunal de Commerce et la banque de France dans les constructions de la nouvelle église de la Madeleine, Paris 1806.*

nissen wiedergibt¹⁾ (Abb. 36 und 37). Das Giebelfeld, Johannes der Täufer, in der Wüste predigend, ist von Thorwaldsen geschaffen; es schließt sich mit der Strenge der darin vorwaltenden vertikalen Linien dem Ganzen durchaus harmonisch an. Harmonisch stimmt auch das Innere zum Äußern — es ist aber eben ein Tempelinneres, kein protestantisches Kircheninneres. Es besteht in einem kassettierten Tonnengewölbe²⁾, das mit breitem Sims sich auf eine Reihe dorischer Säulen stützt, die die hohe Emporenwand bilden. Der untere Teil dieser Säulenwand ist durch Rundbogenöffnungen in sechs Achsen geteilt. Die Kirche ist wie die Madeleine im Halbkreis mit einer Halbkuppel geschlossen. Dieser Abschluß wirkt durch eine gewisse Askese feierlich. Die ganze Schmuckarmut steigert aber den Eindruck des segnenden Christus von Thorwaldsen, der in diesem Rahmen erst in ganzer Reinheit und



Abb. 35 Blick auf die Madeleine durch die Rue royale in Paris

lieblicher Schönheit die Hände breitet und damit dem hart-antik ansprechenden Bild einen Einschlag christlicher Wärme gibt, der den Beschauer den Klassizismus der Architektur über der wunderbar-innigen Gestalt des segnenden Erlösers vergessen läßt.

Die Vorsicht des Architekten, den Säulenbau durch seitliche Rücklagen gleichsam vor profaner Umgebung zu schützen, war in der Baukunst des Klassizismus vor allem dann notwendig, wenn die Kirche in die Häuserzeile eingebaut werden sollte. Aber auch dann noch leidet das Kirchenäußere unter dem Nachteil der zudringlichen Nachbarschaft, wenn diese sich nicht die Mühe gibt, dem Gotteshaus zuliebe den Hauptims möglichst tief herunterzurücken und die Architektur möglichst flach und armselig zu gestalten.

Dankbar wird die Aufgabe nur dann, wenn der Architekt der Kirche auch die angebauten Häuser zu planen hat, wie wir das z. B. an der Kirche St. Jacques sur Coudenberg in Brüssel sehen können (Abb. 38). Nicht nur die Häuser, sondern auch die Place royale davor, entstanden mit diesem Bau, dessen Majestät durch 15 Stufen, in der ganzen Breite des sechssäuligen Prostylos, erhöht wird. Die Kirche wurde von Guymard 1776 begonnen und von

¹⁾ Vgl. damit Peter Nobiles Theseion im Wiener Volksgarten (unter Museen).

²⁾ Vgl. die unten erwähnte St. Eberhardkirche in Stuttgart damit. Das Tonnengewölbe ist das Gewölbe des Klassizismus gewesen.

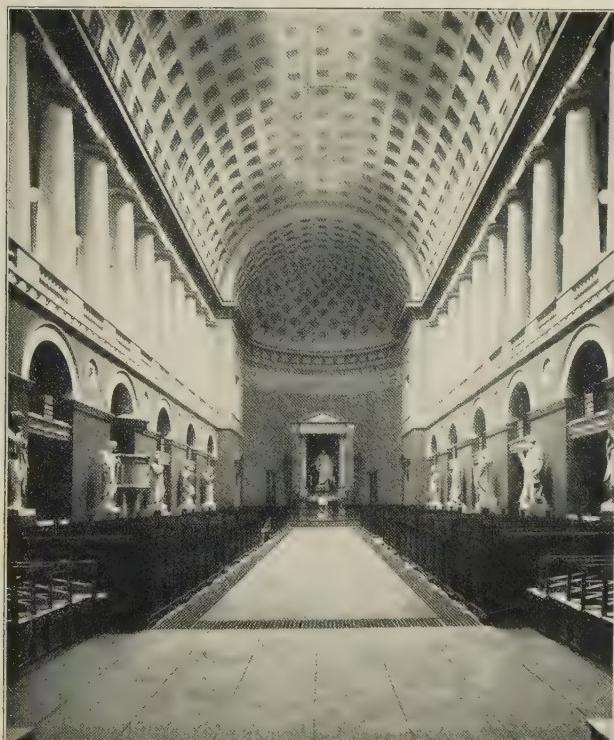
Payen d. Ä. 1785 vollendet. Das Tympanon, jetzt bemalt, ist bis 1795 ein Flachrelief gewesen.¹⁾

Der schwer anmutende Turm, der die ungeschickt ansteigende und sich breitlagernde Attika drückt, wird vermutlich erst von späterer Zeit aufgestellt worden sein; er steht in gar keinem Einklang zu dem schlanken Unterbau mit dem weitgespannten Giebelfeld, auch nicht mit der Dachkonstruktion, in die er ohne Anschluß hineingesetzt ist.



(Phot. Wilh. Tryde)

Abb. 36 Frauenkirche in Kopenhagen

(Phot. Wilh. Tryde)
Abb. 37 Inneres der Frauenkirche in Kopenhagen

Das Innere der Kirche bietet, ähnlich dem der Madeleine, etwas vom Äußern durchaus Unabhängiges. Das große und hohe Mittelschiff ist in der Tonne, die Seitenschiffe sind im Kreuze gewölbt. Das raumdurchbrechende Motiv der Vierungskuppel wird, wie bei allen klassizistischen Tempelkirchen, vom Satteldach zugedeckt.

Der Brüsseler Kirche nahe verwandt erscheint zunächst die Amsterdamer katholische Kirche St. Katharyna

¹⁾ Ebe irrt sich, wenn er in bezug auf dieses Tympanon umgekehrt behauptet. Vgl. auch Schayes, Belgische Architektur und Goetgebner, Verzameling der merkwaardigste Gebouwen etc. Gent 1825.

(1820, Arch. Suys¹⁾) (Abb. 39). Auch sie ist eingebaut. Nur tritt hier der oben erwähnte Fall ein, daß eine profane Nachbarschaft das Ansehen der Kirche erheblich stört. Auch die Front des Baues selbst zieht sich sehr in die Fläche, in die Mauerflucht zurück. Statt des kräftigen Säulenvorbaues tritt Geschoßteilung auf, die im untern Teile dorische, und im obern korinthische Pilaster in palladianischer Triumphbogenordnung zeigt. Eine lebhafte Erinnerung an die St. Jacques löst aber der Turm aus, der auch hier wie in Brüssel weit vorn auf der Attika sitzt. Hier freilich kommt die Herrschaft des Turmes über die Fassade nur vorteilhaft zur Geltung. Denn das Giebelfeld ist zu matt und flach, um das feierliche Moment der Kirche weithin geltend machen zu können.

Der Turm aber, ein Prachtstück in seinem bescheiden-lieblichen Schmucke von Säulchen und Kränzchen rökokohaft anmutend, sitzt tatsächlich als eine notwendig empfundene Bekrönung auf der Fassade.

Vielenorts tritt späterhin auf ähnliche Art wie bei der Amsterdamer Kirche der Säulenbau wieder in die Bauflucht, in die Gebäudewand zurück, oder er verkrüppelt zu einem mäßigen Vorbau an der sonst durch Flächen und Lisenen geteilten Fassade (vgl. St. Michaelskirche in Wien von 1780, San Pantaleo in Rom, von Arch. Valadier, 1806, ähnlich auch der Kirche San Ambrogio in Mailand, Piazzo San Ambrogio).



Abb. 38 St. Jacques sur Coudenberg in Brüssel

Als deutsches Beispiel einer Tempelkirche möchte ich an erster Stelle die Evangelische Kirche in Karlsruhe (Abb. 40 u. 41) von Weinbrenner (1807—17) nennen. Sie hat die Form eines römischen Prostylos. Das leere, etwas hohe Giebelfeld ruht auf einem hohen, kränzebehangenen Fries, der von sechs korinthischen Säulen auf hohen Stühlen, deren Oberfläche mit der obersten Treppenstufe bündig geht, getragen wird. Das bemerkenswert Eigentümliche, das das feine Empfinden und Massenwagen ihres Erbauers verrät, liegt in der Stellung der Kirche zur Umgebung, niedrigen, biedermeierlich ansprechenden zweistöckigen Häusern, die zum Lycealgebäude gehören, von diesem aber durch einen niedrigen Gang mit zwei großen Rundbogenfenstern getrennt.

Das Erfassen des Architekturbildes als eines Ganzen läßt den Eindruck der Kirche selbst, die in ihrer glatten Putzarchitektur nicht gerade majestatisch

¹⁾ 1854 von Molkenboer umgebaut. Auf welche Bauteile sich der Umbau erstreckt hat, ist nicht zu ermitteln gewesen.

wirkt, vergessen. Das Sich-Ausbreiten der Architektur auf Nachbarräume, um sich Hinter- und Nebengrund zu schaffen, wie es heutzutage wieder aufgenommen worden ist, und wie es auch Bildhauer wie Lederer, Metzner, Bartholemé zur Effektsteigerung in ihren Schöpfungen benutzt haben, bringt es im Karlsruher



Abb. 39 Katholische Kirche St. Catharyna in Amsterdam

Falle fertig, ein an sich selber biedermeierlich anmutendes kirchliches Gebäude zu monumentalir Wirkung zu steigern.¹⁾

Die Ludwigskirche in Ansbach (Abb. 42) ist in ähnlichem Sinne wie die Karlsruher Kirche als Prostyl-Tempel dargestellt. Der Wesensunterschied

¹⁾ Im gleichen Prinzip haben auch die Alten ihre Tempel gebaut. Furtwängler sagt darüber: „Alle griechischen Tempel sind verhältnismäßig klein, und eine Grundbedingung für ihre Wirkung war, daß die andern sie umgebenden Bauten noch kleiner waren als sie. Eine fremde Umgebung, z. B. hohe Häuser, würde die Wirkung der griechischen Tempel ganz zerstören.“ (Deutsche Rundschau 1908.)



(Phot. O. Suck, Karlsruhe)
Abb. 40 Evangelische Kirche in Karlsruhe
(Arch. Weinbrenner)

laster aufweisen und flach, oder mit barockisierender Weimbrenners Kirche läßt den Turm im Hintergrunde stehen, die Kirche

in Ansbach (auch von Weimbrenner?) aber setzt ihn dicht hinter das Giebelfeld, als Betonung gleichsam der Eingangshalle, die auf diese Weise vor das Gotteshaus mit seinem Turme gestellt erscheint. (Bei der St. Pierre in Maubeuge sitzt der Turm auf der Kirche, bei Ste. Véronique in Lüttich und bei St. Eberhard in Stuttgart sitzt er auf dem Tympanon.) Die letztere Kirche hat überhaupt außerordentlich wenig Erhabenes — vor allem im Innenraume — an sich. Sie ist im Saalbau in

beider Kirchen liegt aber in der Stellung des Turmes.

Der Turm war im Grunde ja dem antiken Tempelmotiv feindlich. Die Madeleine hat ihn gar nicht, St. Philippe du Roule zeigt ein armseliges eisernes Glockengestell. St. Jacques sur Coudenberg bekam, wie wir sahen, den Turm erst später, und an ganz ungünstiger Stelle aufgesetzt, nur die Kirchen in Maubeuge, Lüttich und Amsterdam zeigen, wohl zum Teil in Anlehnung an englische Vorbilder, wie sie James Gibbs vor allem in St. Martin in the fields (1726) und in St. Mary-le-Strand geschaffen hatte, mehr mit dem Ganzen verwachsene Türme, die an den Ecken Säulen oder Pilaster aufweisen und flach, oder mit barockisierender Weimbrenners Kirche läßt den Turm im Hintergrunde stehen, die Kirche

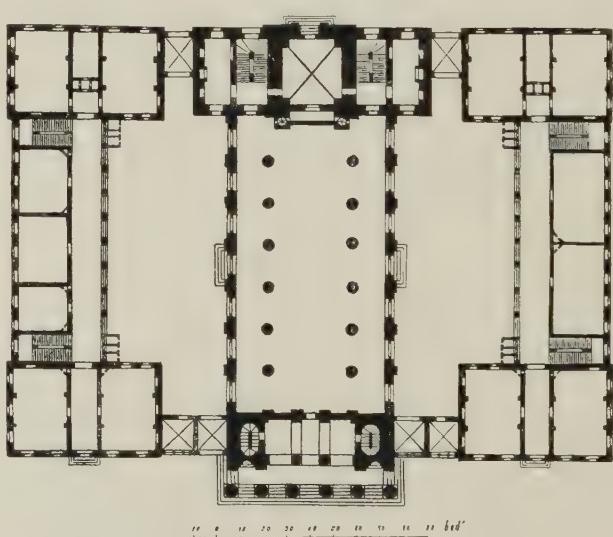


Abb. 41 Evangelische Kirche in Karlsruhe Grundriß

breiten Verhältnissen mit flachem, kassettiertem Tonnengewölbe und symmetrischer Treppen- und Emporen-Anlage (Abb. 52).

Gotteshaus und Turm in Einem, etwa so, wie die Gotik, und wie auch teilweise das Barock geschaffen hatte (Dresdener Hofkirche von Chiavari, finden wir zur Zeit des Klassizismus nur selten, und dann wohl auch nur in barocker Erinnerung. So ist der Turm der Annenkirche in Dresden (1815, von Gottlob Fr. Thormeyer) nur ein klassizistischer Aufbau auf barocker Anlage, und nur an sich als ein Beispiel von klassizistischer Turm-Architektur anzusehen, wohl als eines der reinsten und in ihrer dekorativen Bescheidenheit klassischen (Abb. 43).

Massiger, pompöser, aber tatsächlich mit der Kirche dahinter zusammen erbaut, ist der Turm der Stiftskirche zu Hechingen (Abb. 44) von Michel d'Ixnard, dem Erbauer der Abteikirche zu St. Blasien — doch gemahnt er mit den abgerundeten Ecken, den Verkröpfungen und Profilen stark an die Barocke, auch der in der Barocke so beliebte Übergang des viereckigen Turmunterbaues zum runden Oberbau ist nicht ganz vermieden, wenn gleich auch keine Voluten, sondern nur Vasen die Zwickel ausfüllen. England ist in seinen Kirchenbauten nicht aus der Schule Chr. Wrens (1632—1723) herausgekommen. Alles was von Wert war, lässt sich auf Wrens Vorbilder zurückleiten, seien es die Kirchen von Hawksmoor (seit 1708, als Königin Anna 50 Kirchen aufbauen ließ), von Gibbs, Aldrich oder Dance. Sie stehen damit ganz im Gegensatz zu den gleichzeitig geschaffenen Profanbauten, vor allem behalten sie im Turme ein durchaus barockes Gepräge. Wrens Kirchen aber waren noch Zweckbauten gewesen, geschaffen für den Dienst der Predigt. Der große Wert seiner Kirchen wird in seinen eigenen Worten ausgedrückt: „It would be vain to make a Parish church larger than that all who are present can both hear and see. The Romanists, indeed, may build larger churches, it is enough if they hear the murmur of the mass and see the Elevation of the Host, but ours are to be fitted for auditories“.

Gewollt originell, wohl aber auch in Erinnerung an französische Renaissance-vorbilder von Treppentürmen, wirkt der mit der Kirche 1794 erbaute Turm der Erlöserkirche in Kopenhagen (Abb. 45), über dessen Hauptsims sich eine Spirals-



Abb. 42 Ludwigskirche in Ansbach

treppe bis zur Spitze emporwindet. Die Architektur der Kirchtürme ist hier mehr als bei anderen klassizistischen Aufgaben reine Maske — die Kunst der Klassik läßt sich nicht wie eine dehbare Haut über nordische Kultbauten ziehen, ohne



Abb. 43 Annenkirche in Dresden



Abb. 44 Stiftskirche in Hechingen

dadurch zu beweisen, wie wenig anpassungsfähig sie dem Kultus des Christentumes ist, sobald er sich aus dem Banne der Renaissanceformen befreit, sobald er sich des großen Ausdrucksmittels der Kuppel und des Tempelmotivs begibt.

4. Das Vorbild des römischen Pantheons

Indessen — ein Griff weiter zurück — über die Renaissance zurück, brachte doch dem klassizistischen Kirchenbau eine neue Form. Zwar auch eine Kuppel, aber nicht die vom Tambour gehobene, die Umgebung mit großer Silhouette beherrschende, wie St. Peter in Rom gelehrt hat, sondern die lastende, morgelländisch verwandte Kuppel, wie sie das Pantheon in Rom als gewaltigstes Beispiel der Wölbtechnik im vorchristlichen Italien aufweist (Abb. 46).

Dieses Vorbild ist nicht oft und nicht immer glücklich benutzt worden. Schon 1770 versucht sich, wie wir oben Seite 44 sahen, Michel d'Ixnard mit dem Gedanken, eine Flachkuppel (Halbkreiskuppel) auf den Bau seiner Abteikirche in St. Blasien (Abb. 20) zu setzen. Er benutzt aber den Tambour und verdirbt damit die Absicht auf das Mächtige, die in der Flachkuppel liegt.

Glücklicher wissen sich mit der Pantheonaufgabe die Italiener zu beschäftigen. *Pietro Bianchi* aus

Lugano bedient sich bei San Francesco di Paolo in Neapel (1817 bis 1832), Abb. 47, zwar auch des Tambours, aber nur in beschränktem Sinne, nämlich als einer glatten, runden Mauer, die so mehr als Attika denn als Tambour anspricht, aber er hebt doch die flache Kuppel nicht so hoch, daß damit die Absicht zur Silhouette laut wird. Dazu versteht er, durch den vorgelegten sechssäuligen Antentempel mit flachem, schmucklosem Giebelfeld, sowie durch die gleichfalls mit Kuppen gekrönten ausgebildeten Seitentürme die Tendenz zur Horizontalen wieder und wieder zu unterstreichen. Schließlich schafft er nach Bernini, dem grossen „klassischen Plätzerbauer“, eine Säulenhalle, die in der Halbellipse zwei Brunnen umfaßt, und so seinem Werke die nötige Wand und dem Beschauer den ungestörten Blick gibt und erreicht damit weit

mehr Wirkung als d'Ixnard, der in sonnige waldduftige Berggegend einen lastend klassischen Prunkbau mit allem Prunk und aller Leere des Prunkes setzt.

Noch größer, auch mit noch glücklicherem Mittel als Bianchi, wirkt der in seiner Auffassung dem Chalgrin verwandte Peter Nobile in der Kirche San Antonio in Triest (Abb. 48). Das glücklichere Mittel ist ihm das Wasser, der Canale Grande, eine nicht zu breite spiegelnde Straße, beiderseits von hohen Häusern eingefaßt. An der Kaimauer erhebt sich eine Allee von Masten. Und am Ende steht San Antonio. Dieses Stehen, dieses statisch-beruhigende Moment



Abb. 45 Erlöserkirche in Kopenhagen

ist von Nobile ganz unerreichbar schön empfunden. Es liegt nicht in der Kuppel, die bei Bianchi und d'Ixnard mit Seitentürmen flankiert werden muß und so den



(Phot. G. Brogi)

Abb. 46 Pantheon in Rom

Druck seitwärts verrät, oder im Tambour, der wohl hoch heben könnte, aber damit doch gerade statische Konflikte notwendig zum Ausdruck brächte, sondern einzige und allein in einer großen Wand, die bis zur Hauptsimshöhe des davorstehenden sechssäuligen Prostylos genau die Hälfte



(Phot. Alinari)

Abb. 47 San Francesco di Paolo in Neapel

ihrer Breite hoch ist und die darüber eine Attika trägt, die wiederum halb so hoch ist wie der Unterbau. Der Bau erscheint, da eine perspektivisch-schwierige Überschneidung der Architekturelemente schlechterdings unmöglich ist, gleichsam in orthogonaler Projektion, zahlenmäßig ausgerechnet,

dazustehen. Das braucht nun zwar kein Lob zu sein — in diesem Falle aber ist's eines. Wir können mit Fug und Recht den Bau als ein „Bild“ im engen Sinne des Wortes ansehen, das, wenn auch in Körper umgesetzt, nichts von den Abwägungen der planenden Zeichnung verliert.

Vor der nackten Wand steht die Reihe der sechs ionischen Säulen da, stark verwandt zwar der Komposition am römischen Pantheon, aber doch eleganter, moderner. Auch der Giebel wirkt weniger als lastende Masse, denn als in sich ausgeglichenes Tympanon, wozu wohl das kräftig betonte Gesims beitragen mag,



Abb. 48 St. Antonio in Triest

das den ganzen Vorbau in die Masse der Kirche einbindet. Die Balustrade auf der oberen Wandbekrönung scheint später aufgesetzt worden zu sein; es ist die Frage, ob der Eindruck des Vollendeten, befriedigend Großen nicht ohne diesen Schmuck charakteristischer anmuten würde.

5. Das Kirchen-Innere

Das Innere der klassizistischen Kirche hatte, wie wir im Verlauf unserer Betrachtung des öfteren gesehen haben, nur selten mit dem Äußeren etwas gemein, in der Madeleinekirche stand es sogar in starkem Gegensatz dazu. Nur da, wo er vom Ritus nicht zu sehr beansprucht wurde, also freier dekorativ walten konnte, entsprach der Kirchenraum dem äußeren Bilde. St. Philippe du Roule ist hierfür ein treffendes Beispiel. Die Details der Formen im Innern waren meist weiter nichts als von außen hereingetragene Architekturstücke; sie fallen durch die asketische Härte ihrer Profilierungen und durch die Kahlheit ihrer Flächen auf; und zwar steigert sich die Härte und Kahlheit bis zur Armseligkeit, je weiter der Klassizismus zur Antike vorschreitet. Anfangs freilich, als der Klassizismus noch

weiter nichts war als ein Bemühen, sich aus dem Schlinggewächs des mißkreditierten Rokoko zu der von Laugier¹⁾ und Krubsacius gepredigten Natur zu retten, gab er mitunter mancherlei Beispiele eigenartiger, meist naturalistischer Formen.

Hervorragend als Beispiel hierfür erscheint mir der Ausbau der ehedem gotischen Nikolaikirche in Leipzig, Abb. 49, der von Joh. Friedr. Karl Dauthé 1784 bewerkstelligt wurde.

Dauthé entfernte die unter den Emporen in das Langhaus hineingezogenen spätgotischen Strebepfeiler, kürzte das Langhaus zum Quadrat und bildete die Pfeiler mit naturalistisch geschulten Sinnen als Säulen aus, aus denen Palmenwedel hervorwuchern, die das struktive Netzgewölbe an seinem Aufstande umspielen. Die Kapitale der Säulen sind schlanke Blätterkelche, die Basen sind bandumschlungene Lorbeerkränze. Von dem Reichtum der damaligen naturalistischen Ornamente zeugen eine Menge kirchlicher Geräte, wie der Altar, die Abendmahlsschränke, die Leuchter, der Taufstein, die Kanzel, Kelche, Kanne und Hostienteller. Das Ornament ist zwar meist das Akanthuslorbeerblatt²⁾, die Spielarten aber in Bewegung und Fassung, die Verteilung des

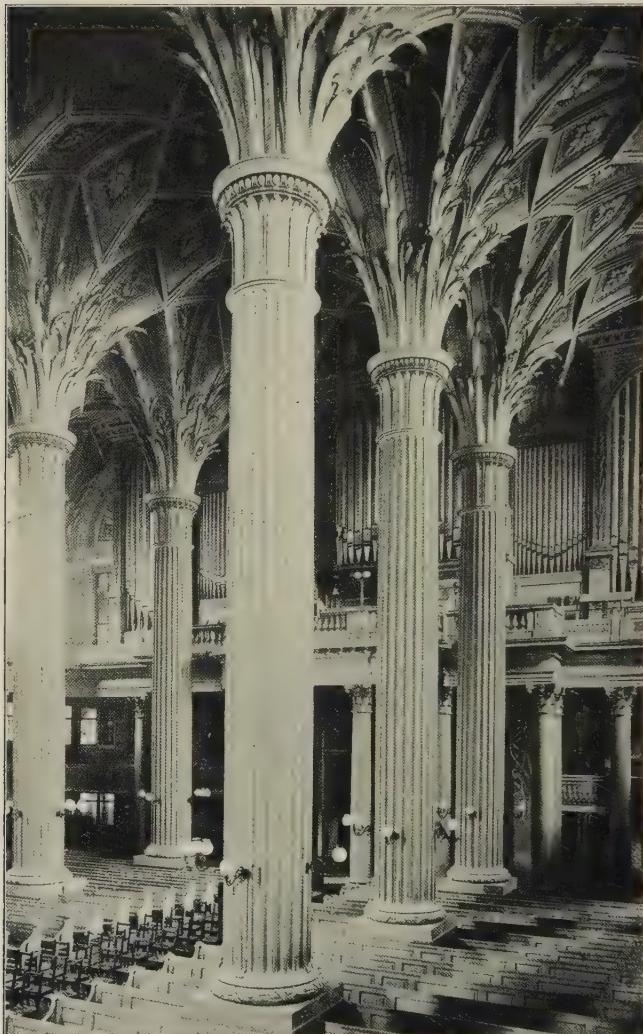


Abb. 49 Inneres der Nikolaikirche in Leipzig

Schmuckes auf der Fläche verraten einen großen künstlerischen Geist. Ähnlich

¹⁾ Vgl. hierzu Laugier, *Essay sur l'architecture*. Paris 1755. P. Schumann, *Barock und Rokoko*. Leipzig 1885.

²⁾ Trauben und Weinblätter, Rosen und andere Blumen kommen jedoch auf manchem Gerät (u. a. am Leuchter) in stark natürlicher Form vor. Vgl. auch Kunstdenkmäler Leipzigs, herausgegeben von Cornel. Gurlitt.

fein, nur in französischer Auffassung (Louis XVI.) empfinden wir die Interieurs und Details der von G. Friedr. Mack erbauten reformierten Kirchen in Frankfurt a. M., gegen die die Architektur des späteren Klassizismus armselig wirkt. In Darmstadt beispielsweise ist das Innere der von Georg Moller (1827) erbauten katholischen Kirche geradezu abschreckend öde (Abb. 50). Diese Kirche ist dem römischen Pantheon nachgebildet; im Äußern sind ganz sinnlos die am Urbild konstruktiv berechtigten Gewölbe-Wandbogen im Putze durch Fugen eingeritzt, im Innern ist die Langeweile verkörpert durch eine Rotunde korinthischer Säulen, die ein gemaltes Kassetengewölbe tragen. In ähnlicher Weise, jedoch reicher, ist die Paulskirche in Frankfurt a. M. ausgeschmückt.

Stuttgart bietet in der oben erwähnten katholischen Kirche zum heiligen Eberhard (Abb. 51 u. 52) etwas mehr, wenn der Saalbau an sich, d. h. in seiner Raumanordnung betrachtet wird. Hier aber wird dem Besucher der Eindruck des Kirchlichen ganz genommen, vor allem durch die weit und flach gespannte, kassettierte Decke. Rein als Saalbau betrachtet verdient er hingegen Anerkennung. Balkone und Treppen sind mit großer Übersicht angeordnet. Klassizistisch erwähnenswerter Schmuck fehlt. Der Mangel kunstgewerblich-klassischer Vorbilder macht sich deutlich bemerkbar, und damit freilich auch der Mangel jedes eigenen Erfindungsvermögens, wie wir's bei Dauthe noch antreffen konnten.

Der Akademismus tötete die Eigenart der Erfindungskraft im Handwerker, dem Architekten verbot sie sich von vornherein als unklassisch, als unakademisch. Die kirchliche Architektur des Klassizismus war schneller am toten Punkt angelangt als die Profanarchitektur. Ihr fehlte es an Inhalt. Die Romantik, die Anfang der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts vordrang, hatte am Ende leichtes Spiel. Schinkel entwirft 1825 die Werderkirche in Gotik und Klassik. Die Gotik findet des Königs Beifall.

Mit dem Vordringen der Romantik verband sich ganz begreiflich ein oft an das Mystische streifendes Wiederaufleben des kirchlichen Geistes. G. v. Kügelgen schreibt darüber¹⁾:

„So weit ich sehen konnte, schien sich das Interesse Beckedorffs vorzugsweise der Kirche und ihrer Zukunft zuzuwenden. Auch er war berührt von dem Geiste des zu jener Zeit (1817) wiedererwachenden Glaubens-



(Phot. G. Hertel, Mainz)

Abb. 50 Katholische Kirche in Darmstadt

¹⁾ Vgl. G. v. Kügelgen, Jugenderinnerungen eines alten Mannes.



(Phot. E. Schaller, Stuttgart)

Abb. 51 Altarplatz der Eberhardkirche in Stuttgart

lebens. Der subjektive Glaube ohne Garantien eines äußeren festbegründeten Instituts war ihm ein leibloser Geist, der gelegentlich verwehen und sich wie die Wolken des Himmels aufs mannigfaltigste verwandeln mußte.“

Es mochte im Deutschland der damaligen Zeit viele „Beckedorffs“ geben haben, die den Mythos der Romantik suchten und schließlich auch fanden: im Düstern der Kathedrale, so etwa, wie sie Schinkel in seinen Theaterdekorationen entworfen hatte. Da wandelte sich schließlich der Rest des biedermeierlich gewordenen klassischen Geistes zum romantisch-biedermeierlichen. Biedermeier freilich blieb er auch nun. Denn die Romantik der Gotik war kein



Abb. 52 Inneres der Eberhardkirche in Stuttgart

Feind, der den Klassizismus über den Haufen stach, sondern nur eine Spielart, und zwar die deutsche, die nun nach den Freiheitskriegen den Hellenismus zum „Gotizismus“, den Saulus zum Paulus zu verwandeln sich Mühe gab.

Es erhellt auch hieraus wieder, wie wenig tief die Formen in das Wesen eingedrungen, wie der Kirchenbau des Klassizismus eben ein so ganz, ganz äußerlich-geformter gewesen war.¹⁾

b) Theaterbau

Die Zeit der Aufklärung stellte der Kirche das Theater gegenüber. Auch hier trat Paris-Frankreich an erste Stelle.²⁾

„Das Ende des 18. Jahrhunderts sah den Geschmack am Theater sich über alle Gesellschaftsklassen verbreiten, und schon genügten kaum die drei großen Pariser Theater, als ein Dekret vom 13. Januar 1791 jedem die Freiheit gab, Bühnensäle zu eröffnen. Da wurden denn in wenig Jahren in Paris allein an dreißig solcher Säle aufgetan, und auch die kleinste Stadt der Provinz hatte einen. Das war ein Skandal, der erst mit der Rückkehr der Ordnung aufhörte. Nun wurde die Zahl der Theater beschränkt und in der Folge nur diejenigen erhalten, die die schönsten und bestgelegenen waren.“³⁾

Der Geist der Revolution der Stadt Paris gegen Versailles schon zur Rokokozeit konnte in der öffentlichen Kirche nicht ungestraft, wohl aber zunächst in jenen „Salons“ blühen, die in Form von eleganter, vielfach gebundener und gereimter Prosa mit dem Althergebrachten brachen und Bestehendes geißelten. Schon in den letzten Jahren Ludwigs XIV. stand die französische Literatur in einem wenngleich auch nur heimlichen Gegensatz zum Hofe und zu der heuchlerischen Maske, die Frau von Maintenon ihn anzulegen gezwungen. Langsam fing die Literatur an, sich dem Protektorat des Königs zu entziehen. Von ihrer höfisch-glänzenden Höhe blickte sie in die Tiefe und sah dort, nicht ohne Erstaunen, eine wimmelnde, bewegte Menge, die von ihr Anregung, Belehrung und Unterhaltung forderte. Von Jahr zu Jahr drängte die Teilnahmlosigkeit, die Verachtung, die despotische Härte, mit der man den Dichtern und Künstlern in Versailles begegnete, diese mehr und mehr der großen Masse entgegen, in der Fürst und Edelmann, Beamter und Akademiker, Generalpächter und Handschuhmacher zum „Publikum“ sich verschmolzen. Es wurde damit für die Schriftsteller sowohl rühmlicher als vorteilhafter, der bestehenden Unordnung und Verkommenheit in Kirche und Staat offen gegenüberzutreten. In der Akademie führten Vol-

¹⁾ Daß zu Zeiten des Wiederauflebens des christlichen (mythischen) Glaubens der „Biedermeierstil“ es zu starken Persönlichkeiten gebracht hat, beweisen die Arndt, Krummacher, Simrock, Spitta, Diepenbrock und Droste-Hülshoff, deren Lieder weniger sentimental als kraftvoll-persönlich anmuten, ob nun aus der Seele heraus oder aus der Geschichte heraus gedichtet worden ist. Solch Geist kann auf allen sozialen Gebieten der Geist des Aufwachens genannt werden, mit dem der Geist des Aufmerkens auf das, „was die Objekte wirklich zeigen“, Hand in Hand ging, während bis dahin nur das Erlernte (das Wissen) ein Scheinleben fristete.

²⁾ Die italienischen Theater, z. B. das Teatro olympico in Vicenza (Palladio) und das Teatro Farnese in Parma, blühten zwar schon zur Renaissancezeit in Italien, sie haben jedoch nicht den Kulturwert, den ihnen der Klassizismus zwei Jahrhunderte später gab, sondern sind mehr dem Trieb genial-persönlicher Architekturideen entwachsen und spielen mitunter viel ins Kirchliche hinein (Bibiena).

³⁾ Vgl. Donnet, Architectonographie des théâtres.



Abb. 53 Théâtre français in Paris

taire und d'Alembert das entscheidende Wort; auf der Bühne wurden die Grundsätze der religiösen Duldung und die Feindschaft gegen den Aberglauben gepredigt. Der Fanatismus wie der Hochmut der Priester erschien in abschreckenden, hassenswürdigen Beispielen auf den Brettern.¹⁾

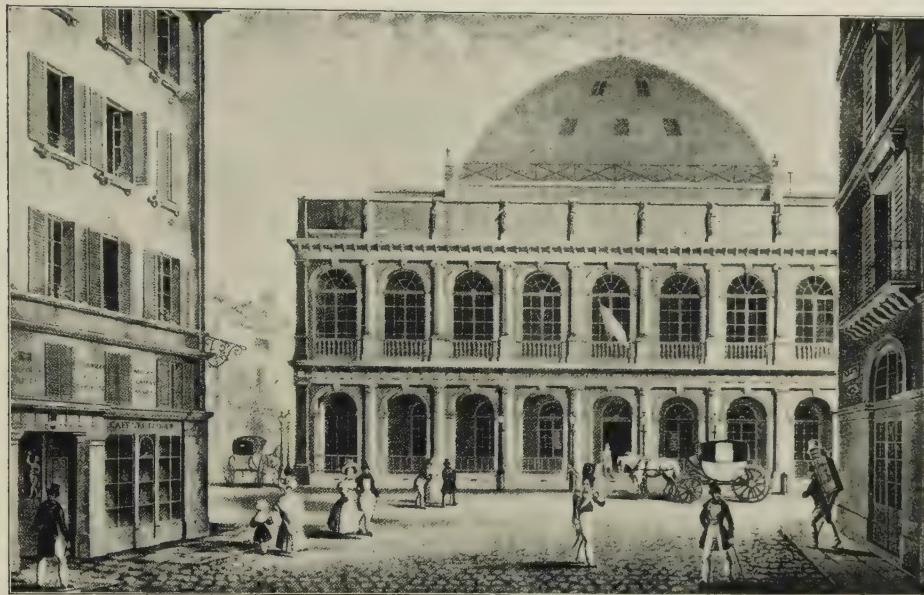
Deutlich sehen wir hier den Gegensatz zwischen Kirche und Bühne, ähnlich kraß wohl wie zwischen Heuchelei und Wahrheit, Hof und Volk, Unnatur und lauter Offenherzigkeit.

Die ersten Bühnen im engeren Sinne des Wortes waren tatsächlich die Salons. Erst mit dem Erlang der endlichen Freiheit, die die Revolution dem Pariser eroberte, wurden die Theater als „Volksmund“ im weiteren Sinne erlaubt. Da erst waren sie voll in ihr neues Amt eingesetzt, als Erzieher des Publikums zu wirken, in erster Linie ein Volkshaus zu sein. Etwas also, das bisher nur der Kirche eigentlich gewesen war, übernahm nun das Theater: die Pflicht, dem Alltagsleben zeitweise den Blick in andere, weitere, freiere, schönere Gebiete des menschlichen Geistes zu öffnen.

Auch architektonisch vollzog sich das „Erwachen“ des Theaters zu selbständiger Einrichtung schnell. Die Theater, die bislang an Höfen als An- oder Einbauten bestanden, rissen sich vom Schlosse los und stellten sich frei in das Volk — in die Stadt, auf die Straße.²⁾ Die Kunst des Klassizismus, vor allem das ihr eigene Gefühl für das Große, das Einheitliche, fand in der Theaterfrage der Revolutions- und Kaiserzeit wohl das reichste Feld der Betätigung, wobei ihr die Erfahrung, die Italien im praktisch-technischen Theaterbau seit Palladio und Bibiena gemacht hatte, und nicht zuletzt auch die Fortschritte der dramatischen Literatur und die Musikreformation zu Hilfe kamen, die Sully (1672) und später (1762) Gluck zugunsten der französischen Oper (gegenüber der

¹⁾ Vgl. Frenzel, Renaissance und Rokoko.

²⁾ Als erster, der das Theater als freies Gebäude schuf, ist Soufflot, der Erbauer des Pantheons in Paris, zu nennen. Er erbaute 1754 das Theater in Lyon.



(Nach einem alten Stich)

Abb. 54 Komische Oper in Paris

italienischen mit ihrem Sängervirtuosentum) in Paris durchgeführt hatten. Im Theaterbau läuft Paris zunächst ganz im Geleise der italienischen Renaissancebauten, die im Gegensatz zur Antike es auf ein perspektivisches Bühnenbild abgesehen haben. Gabriels Opernhaus in Versailles (1753) bringt als neues Moment die Kurve als Grundlinie des Zuschauerraumes, Soufflots Theater in Lyon (1754) wird von derselben Raumidee beherrscht. Auch weiß der Franzose, entsprechend den weiterkreisenden Ansprüchen, das Bühnengebäude durch bequemere Zugänge und Treppen, sowie durch Foyers (Foyers) so zu vergrößern, daß ihm eine viel umfangreichere Gestalt erwächst, als sie das italienische Theater ehedem aufweisen konnte.

Einer der hervorragenden Theaterarchitekten noch vor der Revolution ist *Viktor Denis Louis* (1735—1807), der in Bordeaux geboren, nach eifrigen Studien in Rom, seiner Vaterstadt in den Jahren 1773—80 ein Theater erbaute, das sich durchweg als Neues, Eigenes gegenüber den höfischen italienischen Theatern darstellt. Vor allem versteht Louis dem Zuschauerraume, der bei den italienischen Theatern durch senkrecht übereinandergetürmte, freiauskragende hochwandige Logen einen gefährlich erdrückenden, monotonen Eindruck macht, ästhetisch auszubilden, indem er den Logen nur halbhöhe Scheidewände gibt und die einzelnen Ränge durch mächtige Säulen stützt und miteinander verbindet. Die Kurve des Zuschauerraumes ist der Dreiviertelkreis. Ähnlich verfährt auch *François Debret* (geb. 1777), ein Schüler von Percier, mit dem Opernsaal in der Rue Lepellier (1819), der späterhin Garnier als Vorbild für die Große Pariser Oper dienen sollte.¹⁾ Eine gleichartige Bauweise finden wir in dem von Bernard gebauten Theater in Mar-

¹⁾ Vgl. auch „Die Entwicklung des modernen Theaters“ von C. Moritz in der Deutschen Bauzeitung 1904 und die Dissertation von Dr. Ing. Hammitesch über den Theaterbau, bei Wasmuth 1906.

seille, der eine vollkommenere Unterstützung der Zuschauerraumdecke durch paarweise Kuppelung der Säulen und Bogenverbindungen untereinander erreicht.

Das obengedachte „Losreissen des höfischen Theaters von dem Palaste bewerkstelligte beim Théâtre-Français in Paris (Abb. 53) *Victor Louis* (1732–1802). Ursprünglich gehörte das Theater zum Palais Royal. Als selbständiges Bühnenhaus und zwar als Théâtre des Variétés amusantes wurde es 1790 eröffnet. Es ist eines der vorgenannten drei in Paris auch nach

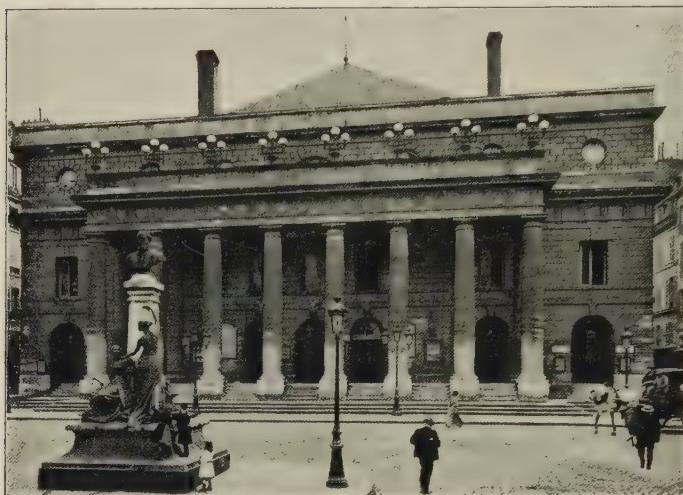


Abb. 55 Odéon in Paris Vorderansicht

1791 erlaubten Bühnenhäuser gewesen. Das Äußere ist nun freilich noch nichts Eigenes. Es stellt im Grunde weiter nichts dar, als einen Komplex von Mietpalästen, von einem aus der Masse oben flachgedeckten Mittelbau überragt. Der Verkehr des Trottoirs wird, wie bei der späteren Anlage der Rue de Rivoli, in den Kolonnaden unterm ersten Obergeschoß möglich gemacht, eine Lösung, die dem Theater nur noch mehr den Charakter eines Geschäftshauses aufstempelt. Die schwachen Pilaster vor dem Obergeschoß und dem darüber befindlichen Mezzanine bringen keine besondere Note ins Ganze, und die doppelte Geschoßreihe, gleichsam eine doppelte Attika über dem Hauptims, lastet sehr stark auf dem durch runde dorische Säulen gestützten massigen Bau. Das Théâtre-Français ist hier noch zu viel Einbau oder auch Anbau, als daß es äußerlich irgendwie als Eigenes aufzutreten vermöchte (Abb. 53).

Wie bei der Lösung jeder neuen Kulturaufgabe, so können wir auch beim Theaterbau des Klassizismus eine Reihe von „Vorarbeiten“ kennen lernen, die, wenigstens im Äußern, den Schritt zum Eigentümlichen, die Aufgabe charakterisierenden eben nicht gemacht haben. Solche Bauten bleiben wie der vorgenannte äußerlich zumeist Paläste mit Säulenstellungen übereinander und einigen Reihen von rundbogigen Öffnungen. So wurde die (jetzt nicht mehr vorhandene) Komische Oper (1829 von Huvé) (Abb. 54) als ein palastartiger Kasten erbaut mit einer neunachsigen dorischen Säulenstellung im unteren, einer ionischen im oberen Geschoß, mit einer figurengeschmückten Attika und gewölbtem Bühnenraum darüber, so mutet auch das Théâtre de l'Ambigu comique an, dessen zweigeschossiger Oberbau in den drei Mittelachsen den Säulenapparat trägt und seitlich dieses in gänzlich verfehlten Größenverhältnissen geradezu armselig mit ein Paar Musen „geschmückt“ ist. Die zweigeschossige Säulenanlage, ein Zurückgreifen auf die Renaissance, verdirbt überall die Größe, die von vornherein in der Aufgabe liegt. Denn eine dorische und eine ionische Säulenstellung steigern sich nicht gegenseitig zur Monumentalität, es liegt in dieser Aufeinanderstellung wohl ein

Wägen und Überlegen, aber kein Gefühl. Erst als die große Ordnung — ähnlich wie beim Kirchenbau des Klassizismus — die Übereinanderstellungen verdrängte, war dem Theater die notwendige Monumentalität gegeben.

Diesen Wurf tat als erster *Chalgrin*, der Erbauer der großempfundenen St. Philippe-du-Roule. Er schuf im Jahre 1799 das „Théâtre de l'Impératrice“, das jetzt unter dem Namen „Odéon“ als zweites „Théâtre-Français“ das südliche Paris beherrscht (Abb. 55—56).

„Man könnte den Aufbau für ein Theater zu ernst halten“, meint Gourlier in seiner *choix d'édifices* . . . — „aber er ist weise und regelmäßig.“ Eine noble simplicité liegt über dem ganzen Bau. Damit ist er zeitgemäß. Damit erreicht er den Grad der Schönheit, den Mezières gibt, wenn er sagt: „Le beau n'est qu'un, il s'agit de tendre à ce point, on ne le trouvera que dans la pureté des proportions et dans leur harmonie. Le génie seul peut y conduire.“

Der Zuschauerraum (Abb. 57) hat die damals moderne Form des Dreiviertelkreises und, im Gegensatz zu den italienischen Theatern, die Ränge mit niedrigen Scheidewänden. Zugänge und Treppenanlagen sind nach dem Muster von Louis' Theater durchaus geräumig und trefflich im Grundriß verteilt. Der allgemeine Wert des Baues wird aber noch besonders erhöht durch die Anlage von rings um das Gebäude laufenden Arkaden, die eine wettergeschützte Promenade bilden und dem Hause den oben genannten „ernsten“ Ausdruck nehmen, indem sie ihn gleichsam der Öffentlichkeit allezeit zugänglich machen.

Der Baukörper wirkt in seinen Umrissen kastenartig. Das ist zunächst keine herabwürdigende Kritik, sondern eine ein-



Abb. 56 Odéon in Paris Rückansicht

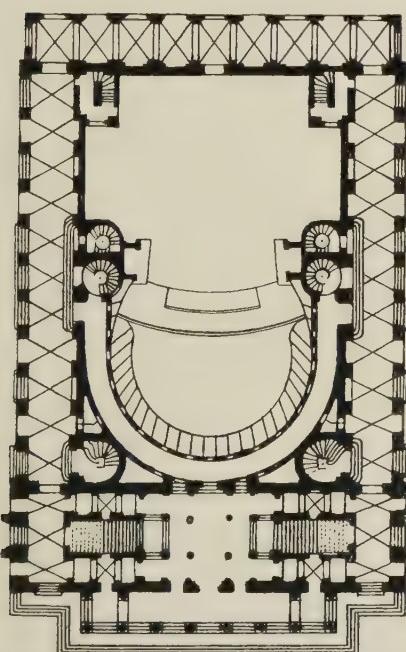
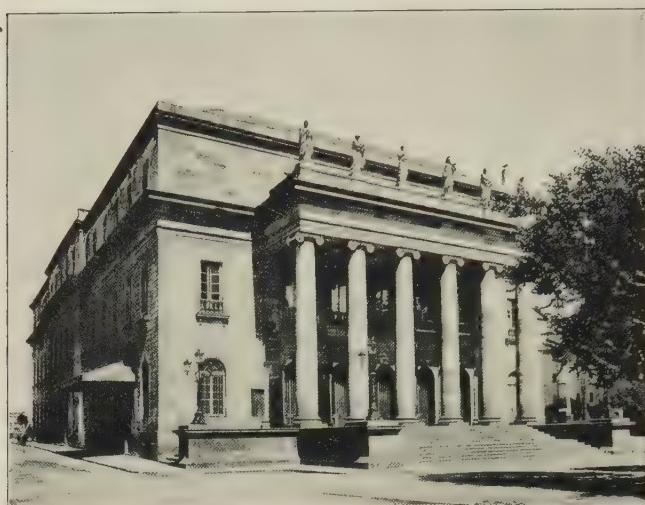


Abb. 57 Odéon in Paris Grundriß

¹⁾ Vgl. Donnet u. Orgiazz: Über ältere Pariser Theater.



(Phot. Römmler & Jonas, Dresden)
Abb. 58 Theater am Broglieplatz in Straßburg i. E.

fache Charakteristik vor allem jener Bauten, die zu jeder Zeit den ersten Anspruch auf Monumentalität machen durften, sofern nur ihr Grundriß selbst diesem Anspruch nicht widersprach. Die Absicht des klassizistischen Baugedankens lag nun aber von vornherein nicht darin, Grundriß oder Aufbau bewegt darzustellen — erst späterhin tritt beim Theaterbau (wie wir sehen werden) eine Änderung ein — und so ist auch das Odeon, im klassizistischen Ge-

sichtswinkel betrachtet, in all seiner schweren Parallelepipedät der Ausfluß durchaus lobenswert-klassischen Strebens. Das ernste schwere Moment wird dem Theater durch die sehr hohe Attika gegeben. Dazu hat Chalgrin, der Wirkung solcher bekrönender Mauermassen wohl bewußt, den tragenden Wänden das Kleid der schweren Dorik gegeben: einen Triglyphenfries, der in abwechselnden Metopen Öffnungen trägt; auch bringt die dem Bau an der Hauptschauseite vorgestellte siebensäulige dorische giebellose Halle eine festliche, wenn auch mehr aristokratisch als republikanisch-sozial empfundene Färbung in das Bild, und so tritt der feierliche Tragödiencharakter im ganzen an allen Seiten zutage. Das wenig sichtbare Dach schließt sich flach zeltartig darüber. Die Monumentalität, die große Note des Odeon wird besonders noch gewahrt durch die Reihung der Öffnungen, die, an den Schmalseiten neun-, an den Längsseiten fünfzehnachsig, den Hauswänden die „in regelmäßigen Intervallen aufsteigende Tonleiter“ gibt.¹⁾ Es sind dies im Erge-



Abb. 59 Theater in Antwerpen

¹⁾ Vgl. Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, II.

schoß die oben genannten Kolonnaden oder Arkaden, im Hauptgeschoß die scheit-rechten Fenster und in dem Triglyphenfries unter dem Hauptsims die quadra-tischen, in der Attika darüber die runden Fensteröffnungen. Die Lampen auf der Attika des Vorbaues sind neueren Datums. Ähnlich störend steht das Denkmal vor dem Theater auf der Place de l'Odéon. Es kennzeichnet die fast überall anzutreffende Unsitte des zu Ende gehenden 19. Jahrhunderts, die Mitte jedes halb-weg freien Platzes zu „zieren“, uneingedenk der Ansprüche, die ein größerer Bau, der erst den Platz geschaffen hat, haben möchte und haben muß.



Abb. 60 Opernhaus in Berlin

Gerade der Odeonsplatz würde ohne das Denkmal, also im Sinne des Erbauers, erst recht zum Vorteil des vornehmen Theaters wirken. Die große Schlichtheit der nach dem Bau zu konkav gebogenen Hauswände (vgl. damit die Umgebung des Pariser Pantheons), die auch nur Reihungen von Fenstern und wenige Gurtungen aufweisen und dastehen wie bescheiden wartende Zuschauer, ist ein feiner Rahmen, in dem die herbe Größe des Odeons ohne jedes Stylobat den Platz beherrscht.

Chalgrin hat das Théâtre de l'Odéon 1799 erbaut.¹⁾ Jean Villot († 1844) schuf im Jahre 1810 das Theater am Broglieplatz in Straßburg (Abb. 58) nach dem Chalgrinschen Vorbild, wenigstens in der großen Anlage der Baumassen, also vor allem in der Geschoßteilung. Der Unterschied zwischen dem Straßburger Theater und dem Odeon liegt aber in der Wahl der Säule. Die ionische Säule gibt wohl dem Straßburger Bau etwas Eleganteres, sie läßt aber doch zugleich den Kontrast des Nackten am Hauptbau, vor allem in der Attika, zu augen-

¹⁾ Vgl. Gourlier, Biet etc. choix d'édifices publics construits ou projetés en France. Paris 1826—35.

scheinlich werden. Die Figuren auf dem gleichfalls giebellosen, sechssäuligen Portikus schmücken wohl diesen selbst, bringen aber erst recht keine Beziehung zum Bau dahinter fertig. Das Denkmal vor dem Theater, der stark bewegte Hildebrandsche Reinhardsbrunnen hingegen, der den Durchblick durch die Baumreihen auf den Rhythmus der Portalöffnungen gänzlich verdirt, mag als eine

unwillkommene Ähnlichkeit mit dem Odeon und seinem vorgepflanzten Denkmal gelten.

Nach dem Beispiel der französischen Theater wurden im Verlaufe der klassizistischen Stilperiode wohl die größte Anzahl Bühnenhäuser Europas mit Ausnahme der italienischen gebaut, nur daß bei dem einen das über dem Eingang befindliche Foyer größere Berücksichtigung, und Ausdehnung fand, beim andern durch seitliche Anbauten für Restaurations- oder Festzwecke der Bau zu einem umfangreicheren Organismus erweitert wurde, der vor allem dem geselligen Verkehr, hier und da auch musikalischen Darbietungen vor kleinerem Publikum gewidmet war. Die äußere Form vermochte sich, bei ihrer Vorliebe für das klassische Rechteck, jedoch nicht sogleich von der Tempel- und Palastidee zu trennen — auch der Blick auf die römisch-klassische Kunst, die im Kolosseum und im Marcellus-Theater den Raum der Zuhörerschaft in großem Stil ganz anders-architektonisch zum Ausdruck brachte, fand nur stellenweise, und erst späterhin, in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts, Anwendung, bis Semper es im Dresdener Theater dank der größeren Beweglichkeit der Renaissance-Stilformen zum endlichen Zusammenstimmen von Außen und Innen brachte. Als die besten dieser Lösungen — ich darf wohl sagen im Semperschen Sinne (wenngleich sie früheren Datums sind) — stehen die Theater in Antwerpen, von Bourla (1829—34) und in Mainz von Georg Moller (1829—32) da, die in der Halbkreisanlage des Zuschauerraumes (nach Ebe) auf

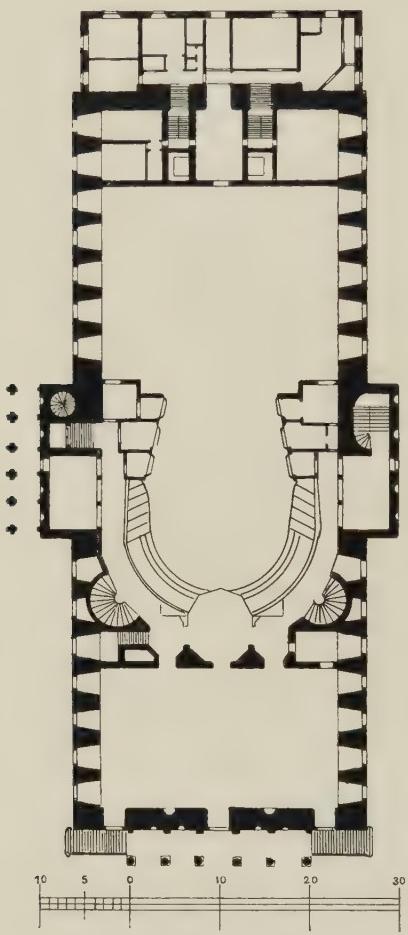


Abb. 61 Opernhaus in Berlin Grundriss

das Theater von Pietro Sangiorgi von 1821 zurückgehen. Das Auge der schon tief in das Verständnis für konstruktive Werke eingedrungenen Zeit erkannte sehr wohl den großen Schritt, den diese rein räumlich bestimmte Form der runden Theaterfassade getan hatte: „Keine gelogene Architektur, kein griechisches Portal, keine überflüssige Fassade zeigt sich hier als fremder Schmuck, sondern nur in der eigenen Gediegenheit bekundet sich die Schönheit der Erfindung“, schreibt das „Kunstblatt“ aus den 30er Jahren über Mollers Bau.¹⁾

¹⁾ Mollers Lehrer, Friedrich Weinbrenner (1766—1826) hat schon im Karlsruher Hoftheater (1817 abgebrannt) die Form antiker Bühnen beobachtet. Die Wucht der amphitheatralischen Wirkung mußte jeden, der Italien gesehen, am Ende beeinflussen, sei es auch nur zu begeisterten Worten (Goethe, Tagebuch d. ital. Reise, Verona).

Das gleiche Lob verdient auch Bourlas Theater in Antwerpen (Abb. 59). Der Gedanke, daß der Strom der Zuschauer in halbkreisförmigem Gange der Bogenform des Auditoriums folgt „gewissermaßen wie um einen Stropfleiter herumfließend und sich naturgemäß nach beiden Seiten verteilend“, tritt auch hier wieder zur Erscheinung, ja, macht überhaupt die ganze Theaderfassade allein aus, an die der Bühnenbau als reiner Nutzbau nur einförmig sich anschließt. Aber wir sehen: die beiden genannten Theater sind doch Spätlinge des Klassizismus.

Das eigentlich klassizistische Bühnenhaus stand, wie oben schon angedeutet, durchaus unter dem Einfluß der Kastenform des griechischen Tempels (Abb. 62). Die Schönheit befaßte sich noch nicht mit den Forderungen des Raumes „von innen



(Aus: Mebes, Um 1800)

Abb. 62 Stadttheater in Danzig

heraus“, sondern gab sich zunächst immer noch die Hauptmühé mit der Gestaltung der äußeren und inneren Hauswände. Als frühester klassizistischer Gestalter muß hier an erster Stelle wohl der Berliner *Wenzeslaus von Knobelsdorff* (1697—1753) genannt werden, ein Meister, der ganz im Sinne des in den späteren Jahren englisch empfindenden Königs Friedrich II. im Schloß zu Potsdam wie im Berliner Opernhaus palladianisch-klassische Formen im Sinne Kents nach Deutschland verpflanzte. Das Opernhaus in Berlin (1741—42) (Abb. 60 u. 61), im Grundriß ein einfaches Rechteck, enthält im Hauptgeschoß außer Zuschauerraum und Bühne (nach italienischem Muster) noch den sogenannten Apollosaal, der den kleineren Festlichkeiten des Hofes zu dienen hatte, der aber auch, durch Hebung des Parterres, mit dem Zuschauerraum zu einem einzigen großen Saal vergrößert werden konnte, in dem auf ausdrücklichen Wunsch des Königs öffentliche Redouten stattfinden durften.

In diesem Wunsch liegt ein schön-sozialer Kern, den bislang das Theater in Deutschland entbehrt hatte.

Über die Architektur des Opernhauses schreibt Gurlitt¹⁾: „Knobelsdorff (oder etwa Friedrich II. selbst?) ließ zur Bearbeitung des Planes Kents Herausgabe des Palladio aus England kommen und wollte einen Tempel des Apollo errichten. Es begann die Zeit der sentimentalnen Nebengedanken in der Kunst auch für Deutschland, das Streben, die Dinge nicht darzustellen als das, was sie sind, sondern als ein Geistreicheres, dessen Gedanke durch sie angeregt werden sollte. So war die Bühne der Oper als Cella eines korinthischen Säulentempels angeordnet und konnte, wie schon in Cuvilliés Residenztheater in München, der Zuschauerraum mit ihr zu einem Saale vereint werden. Dieser nun war durch allerhand bedeutungsreiche Gestalten, Satyren usw. gegliedert, welche ihn als den Tempelvorraum kennzeichnen sollten.“

Das Äußere entsprach in seiner Schlichtheit dem Tempelgedanken. Namentlich durch die große Giebelhalle wurde derselbe angeregt. Die Formen sind auch bereits vollkommen englisch. Selbst die gewandelten Nischen (ohne Chambranen!), dieses letzte Zeichen ermüdeten Formgefühls, treten schon auf. Das Opernhaus ist der erste Beweis des völligen Sieges des englischen Palladianismus über die Franzosen, welche sich vom Rokoko nicht freizumachen verstanden.“



(Aus: Lutsch, Schles. Kunstdenkmäler)
Abb. 63 Stadttheater in Glogau

bei Einführung dieser englischen Note im Berliner Klassizismus maßgebend war, der dem Kulturschritt der Zeit um eine erkleckliche Spanne Zeit vorausseilte.

Das Schauspielhaus in Potsdam, etwa 50 Jahre später errichtet, atmet denselben englischen Geist, freilich schon verunziert durch die Last des über dem Hauptfries ruhenden Figurenfrieses, der wiederum einen (korinthischen) Sims trägt und auf diesem endlich das flache Thympanon. Das Massige, Lastende findet endlich in der Dorik die ihm entsprechend klassische Form, und wir sehen an den Theatern in Danzig (Abb. 62) und Glogau (Abb. 63) den dorischen Tempelstil, soweit die Fassadenteilung dies zuläßt, in all seiner Plumpheit angebracht — die Formen gleichsam stagniert in dem schwerflüssigen Linienschema des archaischen Schemas.

Die italienisch-hochwandigen Logen im Theaterinnern, der Rangaufbau übereinander in senkrechter Richtung, hat den großen Vorzug einer guten Akustik in sich. Die Konzertsäle der klassizistischen Zeit sind deshalb auch meist in eben dieser Weise gestaltet, vielfach bei ovalem Grundriß, die Saalwand ist in

Wir wollen hierbei aber nur im Auge behalten, daß

des Königs Wille

¹⁾ Gurlitt, Barockstil in Deutschland.

zwei Teile geteilt, deren unterer geschlossen, hier und da nur zum Eingang durchbrochen ist, und deren oberer meist ringsum Säulenstellungen aufweist. Als Beispiel hierfür nenne ich den seinerzeit als hervorragend gut akustisch anerkannten Konzertsaal des alten Gewandhauses in Leipzig (Abb. 64), dessen Inneres den Eindruck einer an den Schmalseiten im Bogen geschlossenen Holzschatzkel machen möchte (die Beleuchtung kam hinter der Säulenstellung von der Galerie herunter). Die Architektur des Innern stammt vom Dresdner Maler Giesel und von *Adam Friedrich Öser* (1780—83). Die Leitung des Baues hatte der Baudirektor Dauthé¹⁾ inne. Der Saal in dem von Klenze 1828 erbauten Odeon in München ist in ähnlicher Weise gestaltet: auch hier die Doppelgeschoßteilung. Die untere Wand ist jedoch nur an den geschwungenen Schmalseiten geschlossen, der Durchbruch



Abb. 64 Konzertsaal des Alten Gewandhauses in Leipzig

an den Längsseiten besteht in je einer Reihe von glatten römisch-dorischen Säulen. Der obere Teil zeigt eine fortlaufende Reihe von ionischen Säulen. Karl Friedrich Schinkels Konzertsaal im Schauspielhaus zu Berlin (1818) (Abb. 65) unterscheidet sich von den vorgenannten durch die rechteckige Form. Die untere Wand ist durch Pfeiler unterbrochen, in der oberen stehen nur an den Schmalseiten je sechs ionische Säulen, an den Längsseiten jedoch gleichfalls Pfeiler, und vor diesen streckt sich auf schön geschwungenen Konsolen beiderseits ein Balkon in den Saal. Die Singakademie (1822) in Berlin (Abb. 66 u. 67) ist ähnlich (von Schinkel) entworfen und von Ottmer (Gropius?) ausgeführt. Eine ganz vorzügliche Saallösung finden wir schließlich in dem Gesellschaftshaus Felix Meritis zu Amsterdam (Abb. 69 u. 70). Es ist 1789 von *Jac. Otten Husley*, einem Amsterdamer, erbaut, und hatte den Künsten und Wissenschaften eine Stätte zu sein. Das Haus ist eingebaut. Der Grundriß teilt sich in zwei Teile. Der Vorderteil an der Straße enthält in der Hauptsache den großen Versammlungssaal mit anschließenden Sonderräumen. Der hintere Teil weist als Schwerpunkt den ovalen Konzertsaal mit seinen Nebenräumen auf. Zwischen beiden Hauptteilen befindet sich die Treppe.

¹⁾ Vgl. Innenumbau der Nikolaikirche in Leipzig.



Abb. 65 Konzertsaal im Schauspielhaus in Berlin

Die Fassade erinnert an englische Bauweise. Auf rustiziertem Erdgeschoß, das mit kräftigem Band abschließt, erhebt sich der viersäulige korinthische Portikus mit einem Giebelfeld, der durch die zwei Obergeschosse reicht. Eine Attika krönt den Bau. Von den drei fünfachsigen Fensterreihen ist die untere und oberste scheitrecht, die mittlere dagegen rundbogig. Profilierungen fehlen. Zwischen den beiden oberen Fensterreihen sitzen in der glatten Wand rechteckige Plaketten.

Nur im Grundriß bedeutend ist das Theater in Gent (Abb. 68), das Roelandt 1837 erbaute. Nach der Straße zu liegt das Foyer (A), das Vestibüle (B) und der Konzert- und Redoutensaal (C). Der eigentliche Theaterraum liegt hinter dem Foyer. Der Stil des Theaters ist halb renaissance, halb klassizistisch. Roelandt greift, wie wir auch bei dem Genter Justizpalast sehen werden, schon stark in das Gebiet des Eklektizismus hinüber.

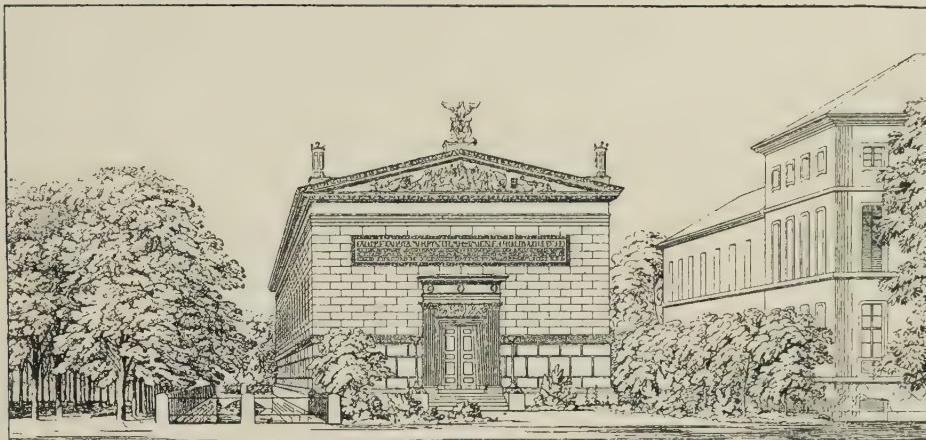


Abb. 66 Die Singakademie in Berlin

Die Anforderungen an den Theaterbau in akustischer Hinsicht waren bisher nicht im gleichen Maße wie die optischen beobachtet worden — erst um 1740 etwa veranlaßte die italienische Oper den Grafen *Francesco Algarotti* (1712—64), die Raumformen des Theaters unter dem Gesichtswinkel der Akustik eingehend zu betrachten. Algarotti ist es, der in einer längeren Abhandlung über die Oper Grundsätze aufstellte, die auf lange Zeit hinaus nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich, besonders aber in England befolgt wurden. In London hat nach solchen Grundsätzen *Benjamin Wyatt* die Form seines Drury-Lane-Theaters bestimmt (Abb. 71—73). Die Eigenschaften der Raumwände dem Ton gegenüber, d. h. ob sie den Ton deutlich erhalten, oder ob sie ihn reflektieren, oder ihn verschlucken, wurden gerade von Wyatt unter Heranziehung der Algarottischen Arbeit bis aufs Einzelne berücksichtigt. In seinem Werke: „Observations on the design for the Theatre royal, Drury-Lane“, können wir in schöner Folge

alle seine Überlegungen, Gründe und Folgerungen aufgezählt finden. Er ging von der Tragfähigkeit der menschlichen Stimme aus und kam zunächst für die natürliche Hörweite auf die Form eines Halbkreises von etwa 25 m Halbmesser¹⁾, der an jeder Seite noch um etwa 2,3 m (7 Fuß) über die Halbkreisenden hinaus (nach der Bühne zu)

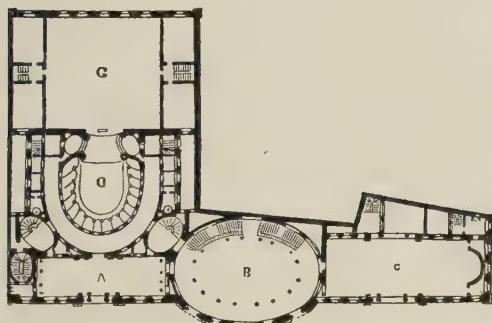


Abb. 68 Das Theater in Gent Grundriß

¹⁾ „... the geometrical figure, which comes the nearest to the extreme limits of the natural expansion of the voice, when moderately exerted in the open air, is a semi-circle of 75 feet radius . . . etc.“

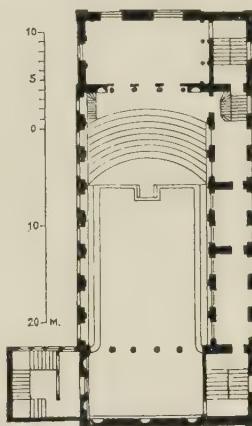


Abb. 67 Die Singakademie in Berlin Grundriß



Abb. 69 Das Gesellschaftshaus Felix Meritis in Amsterdam

verlängert werden kann. Die Abmessungen des Drury-Lane-Theaters, die übrigens mit denen des Theaters in Bordeaux übereinstimmen, sind ca. 14,8 m von der Bühne bis zur Vorderkante der Ränge, und ca. 20 m für die größte Entfernung der Seitenränge voneinander. Die Logen selbst machte er 8 m tief, so daß ihre Rückwand konzentrisch mit der Brüstungslinie geht, also nicht etwa, wie in den damaligen Theaterbauten nach hinten tiefer, etwa für Stehplätze geeignet wurde (vgl. auch damit den Grundriß des Scala-Theaters in Mailand) (Abb. 76a). Diese gleiche Tiefe zwischen Brüstung

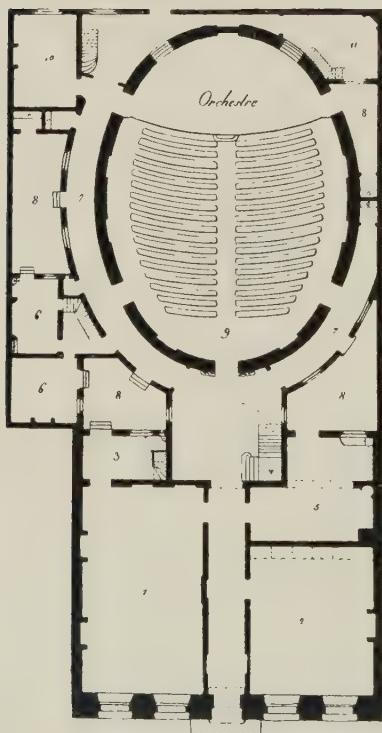
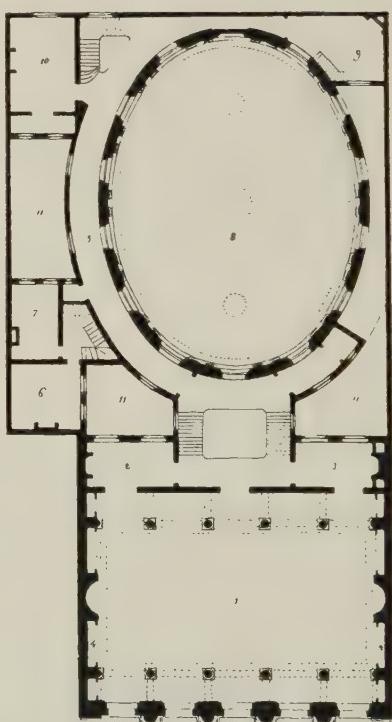


Abb. 70a u. 70b Gesellschaftshaus Felix Meritis in Amsterdam Grundriß



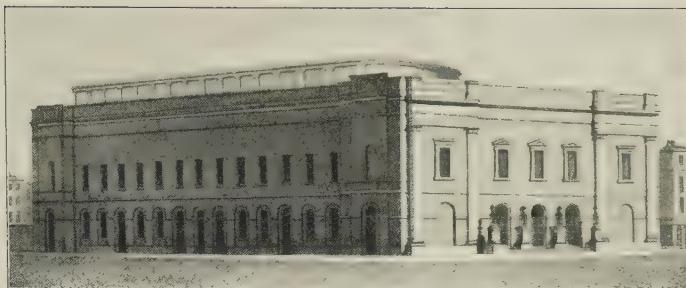


Abb. 71 Das Drury-Lane-Theater in London

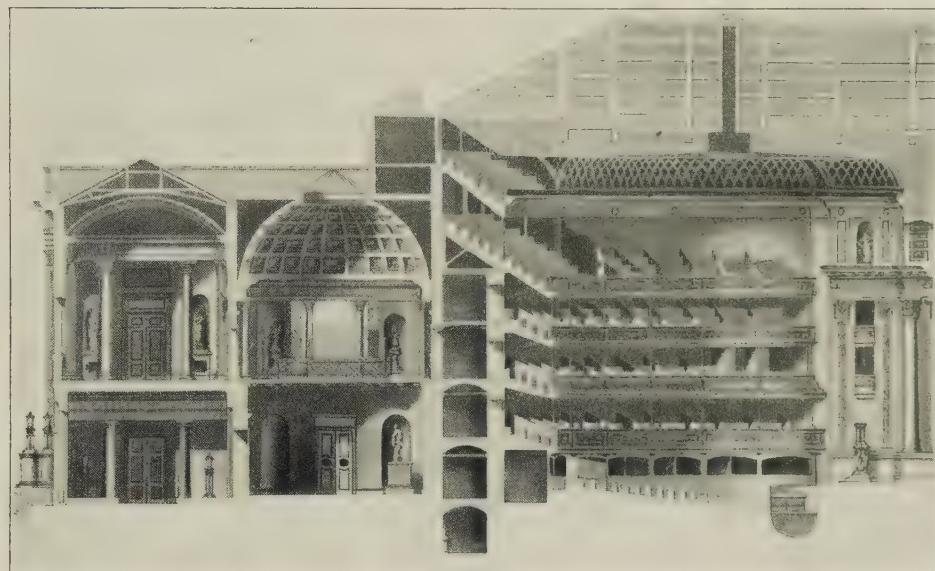


Abb. 72 Das Drury-Lane-Theater in London Querschnitt

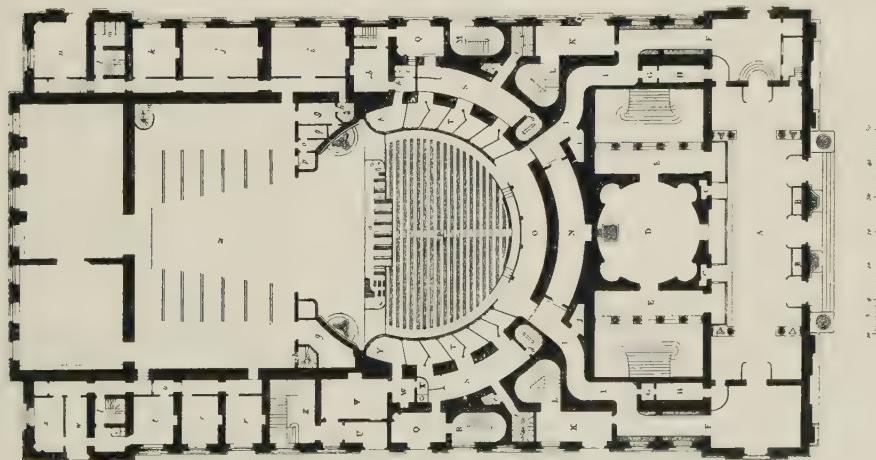


Abb. 73 Das Drury-Lane-Theater in London Grundriß

und Hinterwand der Logen begründete Wyatt scharfsinnig ebenfalls mit den Anforderungen des Tones an eine gute Akustik, eine Einrichtung, die zugleich, wie er selbst rühmlichst hervorhebt, von moralischem Nutzen für die Zuschauer ist, indem sie „no gloomy recess in any part of the boxes“ freiläßt, „to favour the riotous or improper proceedings of disorderly persons“ — und damit gründlich Ordnung schafft, denn: „it is notorious, that the ‚Basket Boxes‘ and the dark back seats above stairs are almost the only places where riot or quarrel take place in our theatres“. Es würde zu weit führen, alle die praktischen Gesichtspunkte auch nur zu streifen, die für den Erbauer des Drury-Lane-Theaters bei seiner Planung bestimmt waren — das oben zitierte Werk mag dem, der das Theaterwesen und den Theaterbau eingehend studieren will, angelegentlichst



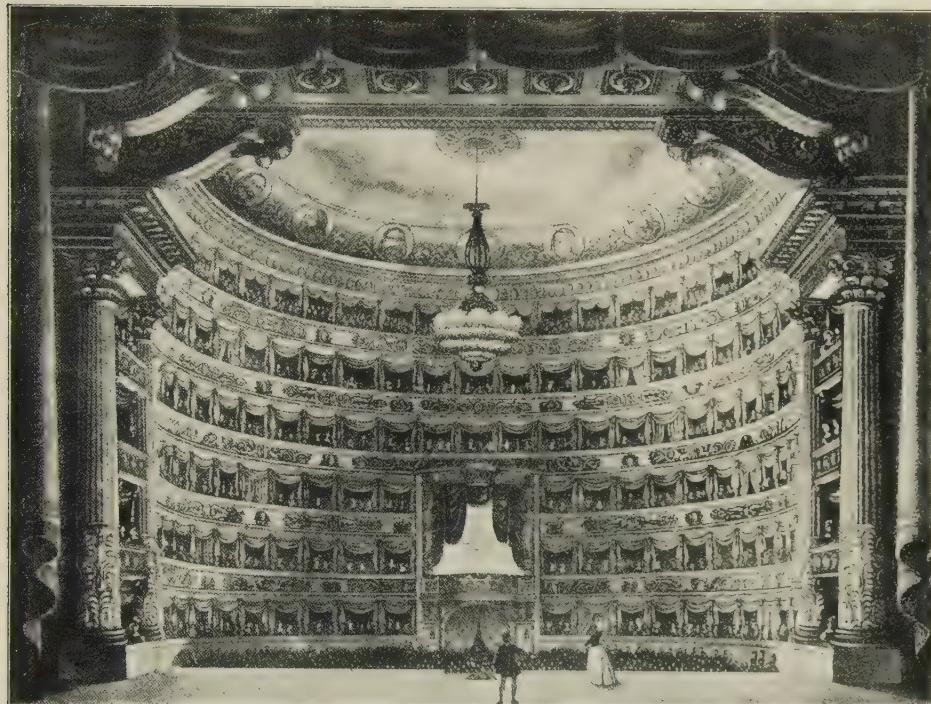
(Phot. G. Brogi)

Abb. 74 Das Teatro alla Scala in Mailand
(Architekt: G. Piermarini)

empfohlen sein. — Hier sei nur noch in Kürze der Fassaden gedacht, die allerdings unter dem Drucke der akustischen, sanitären und moralischen Erwägungen offensichtlich gelitten haben — denn etwas Langweiligeres ist schwer zu denken, als die Hauptansicht des Drury-Lane-Theaters. Wyatt hat hier die Adamsche Dorik in einer überaus nüchternen Weise verflacht: die zweigeschossige Vorderfront besteht im wesentlichen aus zwei wenig vortretenden Seitenvorlagen, die an den Ecken dorische Pilaster ohne Kannelierung aufweisen; diese gehen vom niedrigen Sockel bis zum Hauptsims hindurch. In der Mittelachse der Vorlage sitzt im Obergeschoß ein griechisches Fenster, im Erdgeschoß eine blinde Öffnung mit Rundbogen ohne Chambrane. Der von den Vorlagen eingeschlossene Mittelteil ist dreiachsig, oben von giebelfeldbesetzten griechischen Fenstern, unten von rundbogigen Eingangsoffnungen durchbrochen. Auch diese Öffnungen haben keine Umrahmung. Vor dem Mittelteil sind drei Stufen Freitreppe mit vier Laternenpostamenten. Die ganze Front ist mit schmuckloser Attikawand oben abgeschlossen. Darüber tritt wenig das horizontale Dach des Zuschauerraums, das sich in gleicher

Höhe auch über das Bühnenhaus streckt, hervor, von dorischen Pilastern geteilt. Die Seitenfronten sind ein Bild vollendetster Ödigkeit: Rahmenlose viereckige Öffnungen im Obergeschoß, runde im Erdgeschoß.

Die Errungenschaften, die Wyatt in diesem Theaterbau in konstruktiver Beziehung zu verzeichnen hat, gehen auf Kosten der ästhetischen Forderungen. Wir sehen hier deutlicher als bisher an irgend einem andern Beispiele: die Bau-technik hat sich von der Bauästhetik getrennt.



(Phot. G. Brogi)

Abb. 75 Inneres des Teatro alla Scala in Mailand
(Architekt: G. Piermarini)

Italien hatte, wie schon des öfters erwähnt, eine innere Theaterform für sich, es setzte seine Logen senkrecht übereinander. Wir sahen, daß diese Form auch in Deutschland und anderwärts benützt wurde, daß aber in der Hauptsache die außeritalienischen Länder das französische Theatersystem pflegten. Italien hielt an dem gewählten Modus auch späterhin fest. Jede der reichen Familien in der Stadt besitzt eine eigene Loge, die sogar vorn noch durch eine Zugardine zu schließen ist. Die Aussicht vom hohen Zuschauerhaus freilich, etwa vom fünften Rang, ist schwindelerregend, da der Blick nicht an den vorgestreckten unteren Rängen nach und nach „hinabklettern“ kann, sondern ohne Halt und Absatz ins Parkett hinunterfällt. Von unten aus gesehen wirken die Logenränge „kolumbarienartig“, wie Garnier (der Erbauer der Pariser Oper) treffend sagt¹⁾; das Auge, das sich an der Bewegung der nordischen Theaterräume zu erfreuen gewöhnt ist, wird hier geradezu gelangweilt. Die Grundformen des Zuschauer-raumes sind dem Kreise (Caserta) oder dem Oval entnommen (Junta).

¹⁾ Grillparzer nennt sie „Menageriefallen“.

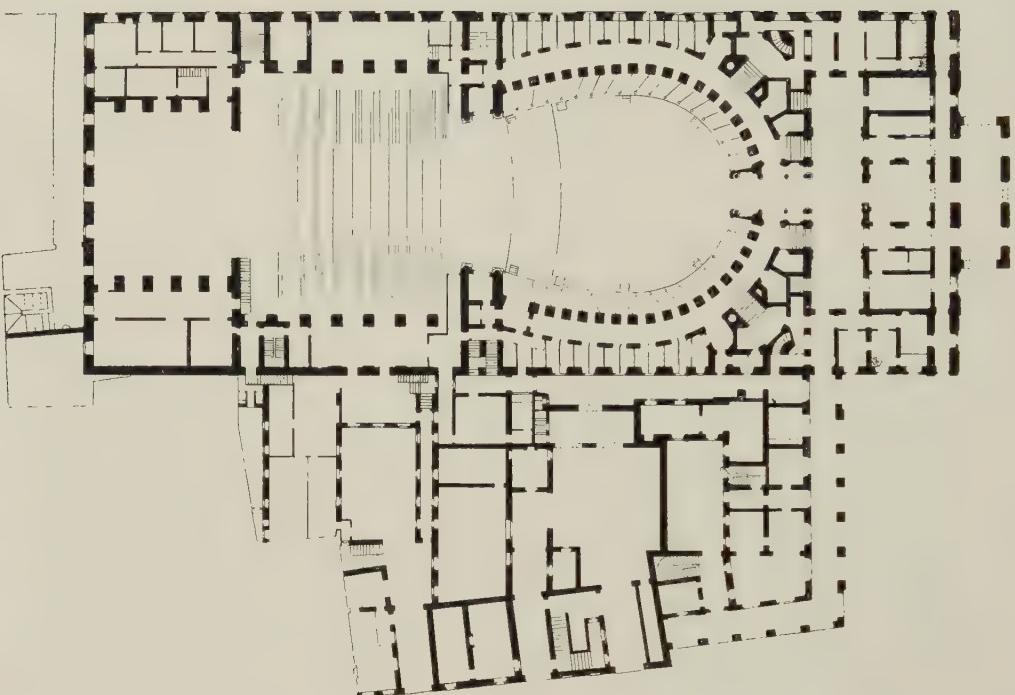


Abb. 76a

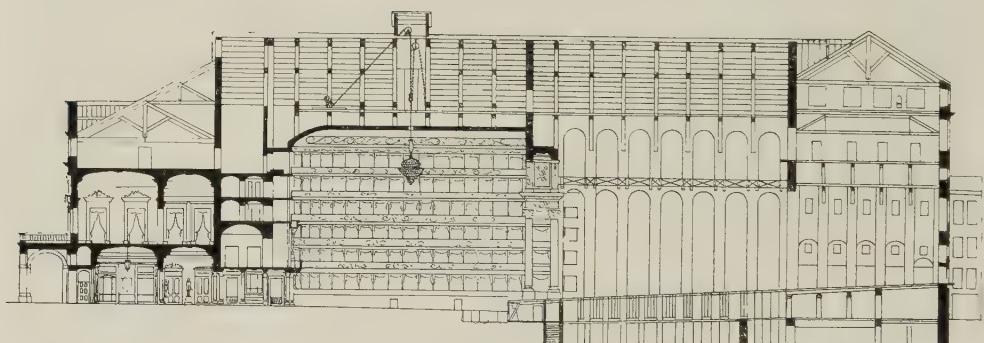


Abb. 76b

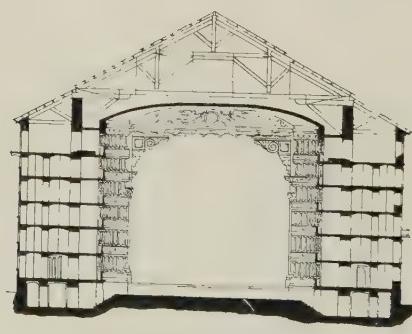


Abb. 76c

Das Teatro alla Scala in Mailand Grundriß und Schnitte

Auf das Äußere hat die italienische Sonderheit natürlich keinen Einfluß. Das Teatro alla Scala (Arch. Giuseppe Piermarini, 1776—78) (Abb. 74—76 a —c) könnte beispielsweise auch in Süddeutschland etwa da stehen, wo Weinbrenners Schaffen gewaltet hat, und man würde es für eingeboren-deutsch halten. Wir werden weiter unten sehen, daß es in seiner Disposition in München von Karl von Fischer (Abb. 79) wiedergegeben worden ist. Es wirkt in der Masse der großsprecherischen Architekturen Mailands bescheiden und schüchtern, denn weder im Umriß, noch in der Bewegung der Massen in der Front, noch in Einzelheiten ist eigentlich Großes gewollt, ist irgendwie auf Stimmung zugearbeitet worden. Die einzige Bewegung nach vorn, der Piazza della Scala zu, macht ein rustizierter Bogenbau mit drei runden Öffnungen, der oben, vor dem Foyer, einen



Abb. 77 Das Teatro Carlo Felice in Genua
(Arch. Carlo Barabino)

breiten Austritt trägt. Das Foyer selbst ist durch eine schwache Vorlage zum Ausdruck gebracht mit drei giebelgekrönten Fenstern in rechtwinklig ausgeschnittenen Vertiefungen, welche untereinander durch korinthische Säulenpaare getrennt sind. Diese Reihung von Säule (bzw. Pilaster) und Fenster setzt sich um den ganzen Bau herum fort. Ein etwas gedrückter Hauptims schließt das Obergeschoß nach oben ab, darüber erhebt sich, durch Pilaster und Fenster geteilt, die Attika, in deren Mitte (über dem Foyer) ein nüchterner, schmuckloser Giebel sitzt. Ein Pultdach lehnt sich von der Attika aus an den Giebel des Zuschauerraumes. Das Dach über diesen läuft nach italienischer Weise in gleicher Höhe auch über den Bühnenraum hin.

Im Zuschauerraum, der Platz für 3600 Menschen gibt, stehen sechs Ränge übereinander, alle in mäßiger Höhe. Der Ruhm des Theaters liegt in der Möglichkeit, eine so große Menschenmenge auf einmal aufzunehmen. Uns Deutschen freilich sind die Platzabmessungen durchaus unbequem.

Fassen wir die übersichtliche, aber trockene Lösung noch einmal im ganzen ins Auge, dann erscheint uns der Architekt Piermarini mehr als Grübler und Tüftler, denn als Künstler. Wir unterstreichen diese Bemerkung beim Anblick der Einzelheiten, Figuren und Ornamente, die in ihren Größenverhältnissen verfehlt, in ihrem Schmucke überladen und gefühllos anmuten.

Weit freundlicher, kräftiger und harmonischer im Innern mutet das Teatro Carlo Felice in Genua (Arch. Carlo Barabino, 1827) an. Leider hält die Schauseite (Abb. 77) in keiner Weise, was das Innere verspricht. Der „Musentempel“ wirkt ungeheuer schwer durch die Verwendung der damals beliebten dorischen Ordnung. Diese dorische Ordnung hat statt des Giebelfeldes eine Attika über sich mit Walmdach, auf dem Apollo steht. Die sechs kannelierten Säulen haben eine Basis und stehen fast auf dem Erdboden auf. Der Hauptbau hinter dem Portikus wirkt gegen jenen winzig und durchaus unharmonisch. Der Umgang, der sich vor dem Erdgeschoß des Hauptbaues hinzieht und sich in der Portikusvorlage totläuft, schlägt sich in seinen Abmessungen und im Detail zum Hauptbau, so daß der Portikus in seiner Riesengröße wie losgelöst vor dem Theater steht. Dieses gewaltsame Betonen des klassischen Elementes mag ja wohl begründet sein in der Unbeweglichkeit der Hauptbaumasse, die mit einer Anzahl Nachbarbauten ein Ganzes bildet und im Grunde keinen Anspruch auf ein Theateräußeres machen kann.

Glücklicher in seiner Selbständigkeit ist hiergegen das Teatro San Carlo in Neapel (Arch. Anton. Niccolini, 1825) (Abb. 78). Diesem Theaterbau sehen wir



Abb. 78 Das Teatro San Carlo in Neapel
(Arch. Anton. Niccolini)

(Phot. G. Brogi)



Abb. 79 Königliches Hoftheater in München

auf den ersten Blick an, daß er aus dem Innern herausgewachsen ist, obgleich er nicht freisteht, sondern ein Anhängsel des Schlosses bildet. Der Erbauer, Niccolini, hatte genug Gelegenheit gehabt, sich in sein Theater und in dessen Geschichte hineinzuleben. Zunächst war er vor dem Brände (1816) als Theatermaler beim alten Theater beschäftigt, er durfte dann eine Vorhalle anbauen, und erhielt schließlich, nachdem der Bau 1816 abgebrannt war, den Auftrag zu einem Neubau.

Das Gebäude schlägt in seiner Architektur mehr in die schwere Art eines Chalgrin oder Servandoni als in die elegante eines Schinkel, wenn wir überhaupt Vergleiche dafür heranziehen können. Denn seine Fassade ist ein durchaus Eigenes.

In der ganzen Front liegt ein dramatisches Moment, man könnte den Aufbau in seiner Massenentwickelung der Entwicklung eines Schauspiels vergleichen. der erst in fünf rundbogigen Öffnungen in schwerer Rustika, in die durch vier-eckige Plaketten ein milder Unterton klingt, dahinläuft, schwer bekrönt von dem weitausladenden steinernen Balkon, und der dann eine Art triumphierenden Sich-lösens in den großen Rhythmus zeigt, den die Reihe ionischer Säulen in fünf-zehn Achsen, mit fünfzehn Kranzgewinden darüber von einem schweren Seiten-pfeiler bis zum andern abläuft. Und über dem allen schwingt sich, nicht als Dreieck, sondern in flachgebrochener Linie die apollogekrönte Attika, die dadurch, ohne schwer zu lasten, ohne die Stimme der Bauglieder darunter zu übertönen, dem Werke den endlichen, befriedigenden, erfreuenden Abschluß, gleichsam den Aktschluß gibt.

Eine bemerkenswerte Nachahmung der italienischen Logenanordnung ist in dem von Karl von Fischer 1811—18 erbauten (nach dem Brände 1823—25 von Klenze nach Fischers Plänen wieder aufgebauten) Kgl. Hoftheater in München zu finden (Abb. 79). Auch hier liegen die Ränge senkrecht übereinander, dazu, nach alter Art, Bühnenhaus und Zuschauerraum unter einem Dach. Das Teatro alla

Scala in Mailand kann als Muster gedient haben, wenngleich auch das Äußere mit dem mächtigen achtsäuligen korinthischen Portikus, der das große von Schwantaler gemalte Giebelfeld trägt, zunächst wenig an das italienische Vorbild gemahnt. Denn hier bestimmt doch ausschließlich das „Prächtige“ den Bau! Die basilikale Anlage des Ganzen, beherrscht vom gleichfalls giebelgeschlossenen Theaterdache, in ihrer strengen Symmetrie, läßt das Theater, das in Wirklichkeit gar nicht groß ist, imposant erscheinen. Die Maske, die die Architektur im Umriß wie in der Fassade sich vorhält, ist tatsächlich dramatisch.

Die Baukunst des Klassizismus, dürfen wir nicht vergessen, war ja überhaupt Maskenkunst, und deshalb wird der Theaterbau, wenngleich er auch nicht die Raumformen, die Bourla und Moller schufen und die Semper in Dresden zu schöner Vollendung brachte, als charakteristisch für seine Zeit erkennen konnte, für ihn besonders bezeichnend gelten müssen, um so mehr, als im Kunstreiche

Klassik selbst die kräftigsten Wurzeln des Theaters liegen.

Eine andere Frage freilich ist die, ob die Formen, die der Klassizismus seinen Theatern gab, auch tatsächlich der Kultur seiner Zeit entsprachen?

Aber auch hier dürfen wir bekennen, daß in Frankreich den Werken der Corneille, Racine und Voltaire, in Deutschland den Dramen unserer Dichterfürsten

keine bessere Stätte erbaut werden konnte, als sie eben die Theater des Chalgrin und Schinkel boten. Nur wenn wir des Einflusses gedenken, der vor allem in den ersten drei Dezennien des 19. Jahrhunderts von der Romantik ausgeübt wurde, und der in de la Motte Fouqués Zauberring und Undine, in Werners Martin Luther oder Grillparzers Werken (die Ahnfrau wurde 1817 in Wien aufgeführt) seinen dramatischen Niederschlag gefunden hat, müssen wir zugeben, daß damals gerade der plumpe Schritt der Dorik unzeitgemäß, im Widerspruch mit dem Sehnen und Streben der Zeit war.

Romantische Theater sind indes im Ernste nie geplant worden. Dem Widerspruche, der möglicherweise zwischen Theaterstück und Theaterfassade entstehen konnte, ist erst in neuester Zeit Martin Dülfer im Dortmunder Theater entschieden aus dem Wege gegangen. Indes wird das Temperament auch des „stilfreihesten“ Baues, soweit er sich nur um die dramatische große Aufgabe, die über ihm steht, kümmert, immer und immer wieder klassisch gefärbt sein — das liegt in dem Wesen der Maske, in ihrer Vergänglichkeit, in ihrer Menschlichkeit, die trotz ihrer „Vergötterungsfähigkeit“ menschlich bleibt wie die griechischen Götter, die von Menschen geschaffen, von Menschen als Götter eingesetzt sind,



Abb. 80 Altes Theater in Leipzig

menschlich blieben, und deren Heiligtum von dem des Christengottes sich unterscheidet wie der griechische Tempel von dem christlichen Dome.

Die Fassade des klassizistischen Theaters durfte demnach kulturberechtigt-klassisch sein. Der griechische Säulenvorbaus, womöglich giebelbekrönt, hatte hier eine bessere Statt als vor dem Gotteshause. Wo Zuschauerraum und Bühnenraum unter einem Dache liegen, kennzeichnet dieser Vorbau als einziger großer Schmuck den Wert des Theaters, wie wir bei vielen Bauten finden können, sei es nun als eine große Ordnung, die vom Erdboden bis unter Dach reicht oder, wie wir es öfter gesehen, als giebeltragender Säulenbau auf dem meist rustizierten Erdgeschoß. Besonders erwähnenswert erscheint mir in letzter Beziehung das alte Leipziger Theater (von Weinbrenner) (Abb. 80), weil es die fünfachsige ionische Säulenreihe in die Mitte zwischen zwei breite Mauer-



Abb. 81 Kristallpalast in Leipzig

pfeiler klemmt und lediglich den unteren Simsteil des Giebelfeldes, nicht dieses selbst, tragen läßt, das sich von Pfeiler zu Pfeiler über die ganze Vorderfront erhebt, die Säulenreihe in hohem Bogen überspringend. Gerade in dieser, die statische Fähigkeit der Säulenarchitektur mißkreditidierenden biedermeierlichen Art erkennen wir Weinbrenner wieder, der ähnlichlicherweise auch in Karlsruhe geschaffen hat. Schinkels Leipziger dreigeschossiges Schützenhaus (jetzt Kristallpalast) (Abb. 81) sei nicht vergessen. Es ist kein Theater, die Säule fehlt, nur der Wandpfeiler mit schmalem, dorisierendem Kapitäl trägt das gewaltige Giebelfeld, das über einem neunachsigen Mittelrisalit steht. Der untere Gebäude teil ist glatt, horizontal gefugt, die seitlichen Rücklagen enthalten je drei Achsen.

In seiner flachen Architektur unterscheidet sich dieses ganze Schinkelwerk nur wenig vom Stil eines größeren Palastes, seine Lage an der Straße verhindert eine kräftige Durchbildung der Massen, sein ziemlich profaner Zweck läßt von vornherein kein Türmen und Herausheben zu.

Solches Kraftentfalten war Schinkel in großem Maße nur in einem einzigen Bau vorbehalten: dem Königlichen Schauspielhaus in Berlin (Abb. 82 und 83).

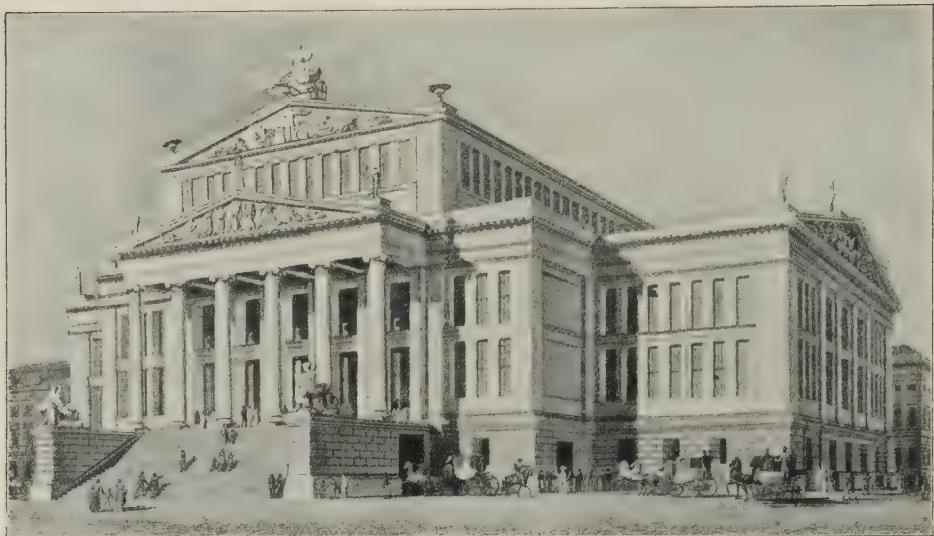
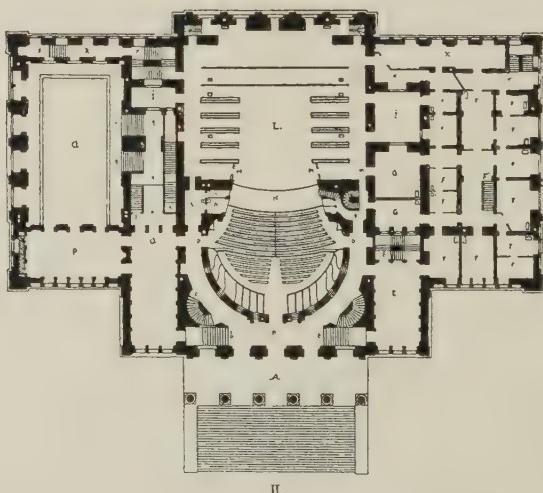


Abb. 82 Königliches Schauspielhaus in Berlin

Das Bauprogramm war groß: Es mußte ein Theaterraum für 1600 Zuschauer, ein Konzertsaal, ein Ballsaal, Probe- und Malsäle, Magazine und andere notwendige Theaterräume geschaffen werden. Das Äußere des Theaters ist zunächst nur die in Form ausgedrückte Folge der genannten räumlichen Notwendigkeiten. In der Gruppierung aber, in der hochdramatischen Steigerung der Baumassen bis in das jauchzende Ausklingen in der Figur auf dem oberen Giebelfelde eint sich alles, wenn ich mich des Schleiermacherschen Vergleichs von Baukunst und Musik bedienen darf, zu einem Werke, das mit Ouvertüre, Hauptstück und Finale in großen, sich steigernden Tempi dem Genießenden den Eindruck eines wahrhaft Mächtigen, Ganzen, Unvergänglichen aufprägt.

Auch der Gegenwart imponiert noch dieser klassizistische Bau. Es steckt Leben und Streben in solcher steinernen Majestät. Die auf mächtiger mauerbegrenzter Steintreppe sich hebende fünfachsige, giebelgekrönte ionische Säulenvorhalle bildet die Hauptschauseite des Baues, die Seitenflügel, wenngleich auch giebelgeschmückt, entbehren der Säulenfeierlichkeit und geben damit ihre Nebenstellung am Theater kund. Das oberste Giebelfeld über dem Theaterraum, der sich wie bei dem Münchener Hoftheater über Bühne und Zuschauerraum zugleich streckt, beherrscht in

Abb. 83 Königliches Schauspielhaus in Berlin
Grundriß

seiner im Verhältnis zur Breite nur mäßigen Höhe den ganzen Bau. „Es ist nie gelungen“, sagt Gurlitt, „die starre Form des Giebeldreiecks so wohltuend mit dem Bau zu verbinden, den es deckt, so widerspruchslose Einheit zwischen Wand und Säulenbau zu erreichen, als etwa beim Berliner Schauspielhaus.“

Einheitlich wie das Äußere und einheitlich zum Äußeren ist das Theaterinnere gestaltet. Es war zu Schinkels Zeiten ganz in Weiß und Gold gehalten, nur die Auszierung der Königlichen und Proszeniumslogen waren dunkelrot, der eiserne Vorhang war grün mit goldenen Greifen bemalt. Ein von Schinkel eigens für den Raum geschaffener Kronleuchter vollendete die harmonische Wirkung, die der Zuschauerraum ausübte. Der (schon oben Abb. 65 erwähnte) Konzertsaal im Schauspielhause ist eine in „einfachem“ Reichtum große Leistung Schinkels.



Abb. 84 Neues Theater in Leipzig

Es ist an ihm, wie am ganzen Bau, alles Konsequenz, von der Grundrißverteilung an bis zum kleinsten Detail, aber keiner Grüblerlogik entquält, sondern einem Genius entsprungen.

Vom Schinkelschen Werte beeinflußt schuf der jüngere (C. F.) Langhans das Stadttheater in Leipzig in den Jahren 1866—67 (Abb. 84), einen in manchem (vor allem in der Seite nach dem Schwanenteiche) reizvollen Bau, dem aber, mit dem Berliner Schauspielhaus verglichen, jede Größe fehlt. Der Anlauf dazu mag ja gemacht sein in aller Breite. Die Restaurations-Flügelbauten sind umfangreicher als die des Berliner Hauses. Aber schon daß die Säulen, die das Giebelfeld des Hauptbaues tragen, auf einem allzu hohen Untergeschoß stehen, daß dem Untergeschoß die prächtige Treppe, die Ouvertüre fehlt, daß dem Ganzen das obere Giebelfeld, das Finale fehlt, macht aus dem Werke ein Torso. Die höchste Erhebung des Leipziger Theaters liegt über dem Bühnenraum, der Zuschauerraum findet architektonisch keine Würdigung.

Schinkel ist bis jetzt in keiner Theaterschöpfung erreicht worden. Er steht mit seinem Berliner Schauspielhaus auf der Höhe klassizistischen Schaffens und bildet gleichsam den Abschluß desselben. Die Ausdrucksformen, die vor ihm, etwa im geschweiften Zuschauerraum, gefunden wurden, sind nur mehr ins Gebiet des Experimentierens zu verweisen. Erst Gottfried Semper durfte mit schön bewegter Renaissanceform diesen neuen Ideen den rechten Ausdruck verleihen.

c) Justiz- und Verwaltungsbau

Im Gegensatz zu Theater und Kirche, die die Architektur dem Volke unmittelbar dienstbar macht, gehören die Justiz- und Verwaltungsbauten in jene Reihe von Baulichkeiten, die in einem nur mittelbaren Zusammenhang zum Volke stehen. Der Bauherr dieser staatlichen oder städtischen Gebäude ist die Behörde. Die Gestaltung und Zusammensetzung solcher Behörden ist zur Zeit des Hochstandes des Klassizismus, d. i. zur Zeit der französischen Revolution (in England früher, in Deutschland später) sehr wechselreich gewesen, das Erwachen des Volkssinnes, des Nationalgefühls als eines Gemeingutes, auf das auch der schlichte Bürger ein Recht hat, leuchtet aber durch all das Ringen zu völkischer Selbständigkeit hindurch. Im großen ganzen erkennen wir an der Architektur der Justiz- und Verwaltungsbauten zunächst den umfangreich gewordenen Apparat, den die verschiedenen Rechte, vor allem der Code Napoléon, notwendig



Abb. 85 Palais der Generalstaaten in Brüssel

machten, im übrigen wird als Grundform für die gedachten Bauten der Palast-, oft auch der Tempelstil verwendet. Was die Gefängnisse betrifft, so ist hier hervorzuheben, daß man diesen Gebäuden ein ganz besonderes Interesse im Dienste der Hygiene entgegenbrachte, so sehr, daß der Gefängnisbau (ähnlich, wie wir sehen werden, auch der Kasernenbau) erst von der Zeit des Klassizismus an zu Werken der Baukunst gezählt zu werden ein Recht hat.

Das Palais der Generalstaaten in Brüssel (Abb. 85) möchte ich als erstes klassizistisch-vorbildliches Beispiel für die Verwaltungsbauten nennen. Es wurde von Guymard 1778—83 erbaut für die Sitzungen des Hohen Rates von Brabant, später tagten die Kammern der Generalstaaten darin.

Wenn gleich das Äußere des Baues, vor allem durch die Anlage der beiden vorgestreckten Flügel, an französische Schloßanlagen der letzten Renaissancezeit erinnern mag, so dient doch der Grundriß lediglich, und von vornherein, dem Gedanken, den die Verwaltung diktiert. Das Hauptgebäude teilt sich im wesentlichen in zwei gleiche Teile, in einen für die Erste Kammer und einen für die Zweite Kammer. Die Sitzungssäle der beiden Kammern liegen in der Mittelachse; der der

Ersten Kammer vorn, er ist der kleinere und hat rechteckige Form, der der Zweiten Kammer, mit halbkreisförmigem Zuschauerraum, dahinter. Wie die Kammern, so sind auch die Zugänge zu diesen getrennt. Die Treppenhäuser liegen seitlich, sie sind vom Eintretenden auf den ersten Blick nicht zu sehen.

Das ist nun ganz klassizistisches Fühlen — dieses Vorherrschenlassen des Nutzgedankens, gegenüber dem des Schönheitsgedankens, den die Barocke gepflegt hat, die in der Treppe die Ouvertüre der ganzen Architektur sah! Von den weit-vorgestreckten Seitenflügeln diente einer der Wohnung des Prinzen (von Oranien), der andere als Archivraum.

Das Äußere ist groß empfunden, aber nicht mächtig. Die durch zwei Geschosse reichende ionische Ordnung steht auf rustiziertem Erdgeschoß auf, das fünf rundbogige Eingänge zeigt. Die Säulen dieser Ordnung sind so verteilt, daß



(Phot. J. Kuhn & Co.)

Abb. 86 Chambre des députés in Paris Vorderansicht

sechs in gleichen Weiten voneinanderstehen und zu den äußersten, also der ersten und sechsten Säule, noch eine gekuppelt ist; eine unglückliche Lösung, die aber von dem richtigen Empfinden ausgeht, das das schwere Giebelfeld im Beschauer hervorruft. Das Relief im Giebelfeld (von Godecharle) stellt die Gerechtigkeit auf dem Throne dar, der zu beiden Seiten Religiosität, Kraft und Weisheit gestellt sind.

Während die zwei Hauptgeschosse in Haupt- und Flügelbauten gleichartig durchgeführt sind, mit scheitrekchten Fenstern im rustizierten Erdgeschoß und desgleichen im glatten Obergeschoß (nur am Hauptbau und an den Köpfen der Flügel mit Konsolen und Bedachung versehen), entbehren die Flügelbauten des Mezzanins, tragen dafür aber einen kräftigen Hauptsims, der von Konsolen gestützt und von einer niedrigen, plumpen Attika abgeschlossen wird.

Die Einzelheiten des Baues sind nicht hervorragend, es sind überkommene Formen, die an die französische Architekturschule gemahnen. Das eigentlich Reizvolle des Bildes ist lediglich die Lage des Palais zum Park, gegenüber dem Palais du Roi.¹⁾ Im übrigen erkennen wir daran nur die französische Schule, die diese Architektur beherrscht, genau so wie auch in der Justizpflege Frankreich der Lehrer Belgiens war.

¹⁾ Vom Architekten dürfen wir freilich solche Berücksichtigung des Königsbaues nicht verlangen, da dieser damals (1780) noch gar nicht dastand.

Etwas von Grund auf Eigenes hatte freilich Frankreich selbst um die fragliche Zeit nicht geschaffen.

Die Chambre des députés in Paris, am Kopfe des Pont de la Concorde (Abb. 86—89), war doch ehemals (1722) von *Girardini* als Palais Bourbon begonnen worden, in schwerfällig-barockisierendem Stil; der ältere *Gabriel* hatte den Bau 1775 für den Prince de Condé beendet. Erst *Poyet* gab ihm die mächtige Front, die über die Seine hinüberblickt auf die Place de la Concorde, und der man nun das neue Amt eines Volksgesetzhauses ansehen konnte, zu dem es seit 1798 gemacht war. Zwölf mächtige korinthische Säulen tragen einen nicht zu hohen Giebel, dessen plastischer Schmuck von *Cortot* groß empfunden und groß gegeben ist; die Säulenvorhalle steht vor breitem, seitlich weit ausladendem Mauergrund und hebt sich wie ein einziger, einmal klingender Akkord aus dem Grunde monotoner Begleitmusik heraus, weit mächtiger, als etwa Klenzes Glyptothekgiebel, aber doch nicht weniger harmonisch zum Ganzen stimmend als jener.



(Phot. J. Kuhn & Co.)

Abb. 87 Chambre des députés in Paris Rückansicht

Das Stylobat der Tempelhalle wird durch die Ufermauer der Seine selber dargestellt, die hier ganz notwendig zum Erfassen des Gesamtbildes beizutragen hat.

Die Rückseite des Gebäudes, nach der Rue de l'Université, ist das alte Palais geblieben; die Einheit wird durch den korinthischen Säulenvorbau gestört — wieviel vorteilhafter wäre hier etwa ein Gitter gewesen, wie es, nach Chalgrins Art, den Hof vor dem Justizpalast in Paris abschließt!¹⁾

Im Innern ist die Salle des séances beachtenswert. Sie stellt sich in der Feierlichkeit ihrer Architektur, zwanzig Marmorsäulen um den halbkreisförmigen Zuschauerraum, und dem Bildschmuck (Gobelins) mit Raffaels Schule von Athen tatsächlich als Beispiel vornehmster Raumlösungen im Sinne des Klassizismus dar. Gefühl für Harmonie, Rhythmus und Materialechtheit hat da wirklich Großes und Gutes hervorgebracht. Ein volkstümlich-freiheitlicher, unabhängiger und doch

¹⁾ Ähnliches finden wir übrigens am Londoner Admiraltätsgebäude, einem von *Ripley* (1726) erbauten plumpen Gebäude, vor das — hier vorteilhaft! — Rob. Adam 1760 einen Säulengang in dorischer Ordnung stellte, dessen Mitte von einem Bogen mit kräftigen greifengekrönten Pfeilern und dessen Seiten mit giebelfeldbekrönten, rundbogenfenstrigen Häuschen gebildet werden.

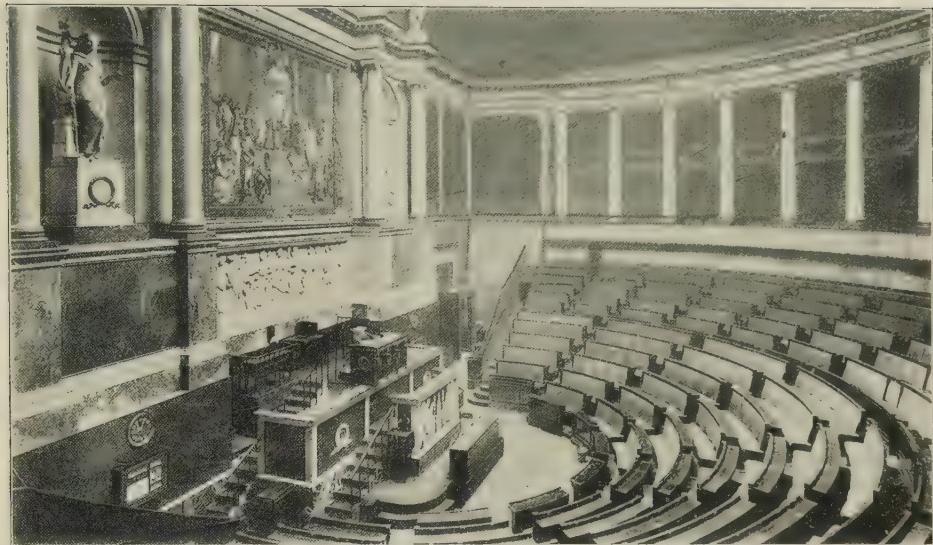


Abb. 88 Chambre des députés in Paris Sitzungssaal

den hohen Gesetzen der von der Kultur bestimmten Zweckmäßigkeit folgender Geist hat in diesem Bau der Revolutionszeit gewaltet. Trotz der hellenisierenden Klassik mutet die Schauseite einmal nicht als Maske an. Man findet am Gebäude solchen Ernst natürlich und der hohen Bestimmung des Hauses entsprechend.

In Deutschland findet sich kein Beispiel, das ähnlich groß die gesetzgebende Kraft der Nation wiedergeben könnte. Dort waren ja auch die Verfassungskämpfe — zur Zeit der französischen Revolution — noch nicht gekämpft worden. Größere Gebäude entstanden dementsprechend erst in den fünfziger Jahren und später. So vor allem das Parlamentsgebäude in Wien, 1863 von Theophil Hansen erbaut, das durch und durch von streng klassischem Geist durchweht ist, das aber

Abb. 89 Chambre des députés in Paris
Relief im Sitzungssaal

durch die Bewegtheit seiner Baumassen, die die differenzierte Aufgabe bedingt, im Grunde doch nur die Unzulänglichkeit des Hellenismus modernen Fragen gegenüber dient. Eine andere dorische Auffassung derselben (allerdings wesentlich



Abb. 90 Altes Landhaus in Dresden

einfacheren) Aufgabe gab der Kölner Regierungspalast (Arch. Math. Biercher, 1810), der pyramidenförmig im griechischen Stil ausgeführt und in der Mitte mit einem Peristyl von dorischen Säulen versehen ist.

Als frühestes Verwaltungsgebäude, gleichsam am Eingang in die Zeit des Klassizismus stehend, muß aber das alte Landhaus in Dresden (Abb. 90 u. 91) genannt werden, das Krubsacius um 1776 erbaute.¹⁾ Die Hauptschönheit am ganzen Bau ist freilich rokokoklassisch, sie liegt im prächtigen Treppenhaus.

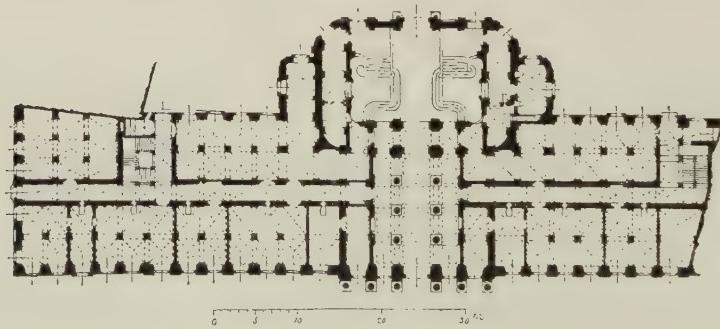


Abb. 91 Altes Landhaus in Dresden Grundriß

das auch an der Hofseite zum entsprechenden Ausdruck kommt; rein schulhaft-klassizierend mutet jedoch die glatte dorische Säulenstellung an der Gegenfront (Landhausstraße) an, die einen balustrierten Balkon trägt. Der Einfluß der französischen Klassizisten, vor allem Soufflots, ist hier unverkennbar. Der Sitzungs-

¹⁾ Vgl. Dr. Paul Schumann, Krubsacius.

saal ist noch vier-eckig; der Weg des Klassizismus ist noch nicht bis auf die römischen Vorbilder mit halbkreisförmigem Zuschauerraum vor gedrungen.

Die eigentliche Justizverwaltung bietet in ihren Bauten nichts Eigenes. Durch die Durcharbeitung und Teilung der Paragraphen und der Arbeitsfächer wurden die Bauten vergrössert, erweitert und in ihren Teilen vervielfacht; Neues, von Grund auf Neues, entstand nicht. Nur in Belgien, wo die Einführung der französischen Gesetzgebung, die Einsetzung des Appellhofes und des obersten Gerichtshofes (*tribunaux de première instance*) vor sich gegangen war, schwingt sich die Architektur zu einigermaßen kräftigen, eigentümlichen Schöpfungen auf. Brüssel, d'Andenaerde, Termonde, Charleroi, Verviers, Gent, Löwen, Mons erhalten um die Revolutionszeit neue Gerichtsgebäude.

Paris zeigt im Justizpalast (Abb. 92) das große Geschick eines Architekten (J. D. Antoine), Vieles zu Einem zusammenzuschweißen. Das Palais de Justice hat das alte französische Königsschloß, das ehedem an seiner Stelle stand und von dem noch ein paar alte Türme und die Ste. Chapelle¹⁾ zeugen, gleichsam durchwuchert, nun beherrscht es vom Boulevard du Palais bis an die Place Dauphine den ganzen Bauplatz. Uns fesselt in ihrer ganzen klassizistischen Ruhe und Majestät die Front nach dem Boulevard du Palais. Dort schuf Antoine mit einer Kraft, die wir ähnlich nur noch an Chalgrin bewundern können, die Fassade und die Cour de Mai mit einer mächtigen Freitreppe, und damit den Schwerpunkt, der die zerrissenen Teile der Baumasse in sich zusammenfaßt. Das Ganze ist ein durchaus französisch empfundenes Werk. Hinter ihm ragt die Ste. Chapelle auf. Im ganzen Bilde liegt nicht Gewolltes, nur Gewachsenes.

Das vergoldete, schwere Gitter schließt den Hof ab (Cour de Mai, auch Cour d'honneur genannt), der in der oben genannten Freitreppe seinen notwendig feierlichen Akzent erhält. Auf der Treppe erheben sich vier mächtige toskanische (römisch-dorische) Säulen, die einen schweren figurengekrönten Hauptims mit gleich schwerer Attika und hohem, gewölbtem Mansarddach tragen.

Die den Hof seitlich fassenden Flügelbauten (ich erinnere hier an das Brüsseler Gebäude der Generalstaaten) sind niedriger als der Hauptbau; sie stoßen, nach französischem Schloßmuster, bis an die Straße vor. In ihrer Architektur erinnern sie an Gabriels Garde-Meubles am Konkordienplatz, obzwar dort



Abb. 92 Palais de Justice in Paris

¹⁾ Von Viollet-le-Duc erneuert.

die heiter-korinthische, hier die schwere dorische Säule herrscht, so recht dem Sinne der Justiz angepaßt.

Als technisch von Belang möchte ich noch erwähnen, daß Antoine zu den Wölbungen im Bau als erster Meister den Hohlziegel benützte.

In der Anlage dem Palais de Justice in Paris ähnlich ist das Gerichtsgebäude in Mons in Belgien (1817 von Huriaux). Aber es trifft nicht die Größe des Pariser Baues, jenen Ernst, der Antoine auch in seinen andern Arbeiten, im Hôtel des Monnaies in Paris und in Bern und im Hotel Bervicq in Madrid, verrät.

Roelandts Palais de Justice in Gent (1846) greift schon über die Grenze des Klassizismus hinüber in das Bereich des Eklektizismus. Der Bau ist aber bezeichnend für den Schöpfer selbst, der klassizistisch zwischen römischer und Renaissancerichtung balancierte und sich in allen seinen Arbeiten

wohl als feiner Denker, nicht aber als empfindender Künstler offenbart. Wie er im Theater in Gent, einem reich, aber flach detaillierten Einbau an enger Straße, mit raffiniert-durchdachtem Grundriß hervortritt, oder auch in der Universität daselbst wohl eine fein disponierte Anlage, aber nur eine matte römische Komposition im Aufbau bringt, so gelingt ihm auch eine im Grunde durch die Groß-



Abb. 93 Das Mansionhouse in London

artigkeit ihrer Lage dankbare Aufgabe, wie sie der Genter Justizpalast bietet, nur teilweise: nur im Grundrisse. Das Äußere macht nur den Eindruck eines reichverzierten Kastens.

Eine große, letzte Gruppe von Verwaltungsbauten, die Rathäuser, ist noch zu betrachten. Das Rathaus hat eigentlich seine große Zeit längst hinter sich; klassische Lösungen für diese Aufgabe finden wir da in der spätgotischen oder in der Renaissancezeit, nicht im Zeitalter des Klassizismus, der den Stolz des Städters dem der Nation unterordnete. Wenn im Jahre 1808 Stein in Preußen die Selbstverwaltung der Städte einführte, so mag dies zwar einen bedeutenden inneren Umschwung nach sich gezogen haben, jedoch mangels der notwendigen Mittel keinen eigentlich „architektonischen“.

Mehr oder minder sind auch die Rathäuser des Klassizismus kaum mehr als Geschäftshäuser, denen die Maske des Palastes vorgebunden ist. Die Umrißlinie, die wie zum nordischen Gotteshaus, so zum nordischen Rathaus gehörte, braucht zunächst Turm und Giebel. Beide Hilfsmittel aber fehlen in ihrer verstandenen Größe dem Meister der klassizistischen Zeit. Am Ende muß die Säulenvorhalle in einem einzigen großen oder in einem Doppelgeschoß wiederum die Majestät „markieren“.



Abb. 94 Das ehemalige Rathaus in Amsterdam

Das Mansionhouse in London (Abb. 93) (1739—53) von George Dance gehört ganz dem eben charakterisierten Schema an. Seine Entstehungszeit fällt in die Palladianische Kunstrichtung in England. An und für sich vermag nun gerade der reiche Formenapparat der italienischen Renaissance jeder wirtschaftlichen Aufgabe gerecht zu werden, sobald er von ihr beherrscht wird, in England aber herrschte umgekehrt der Apparat über dem Grundriß, so daß dieser sich nach ihm richthen mußte und es zu eigentümlicher

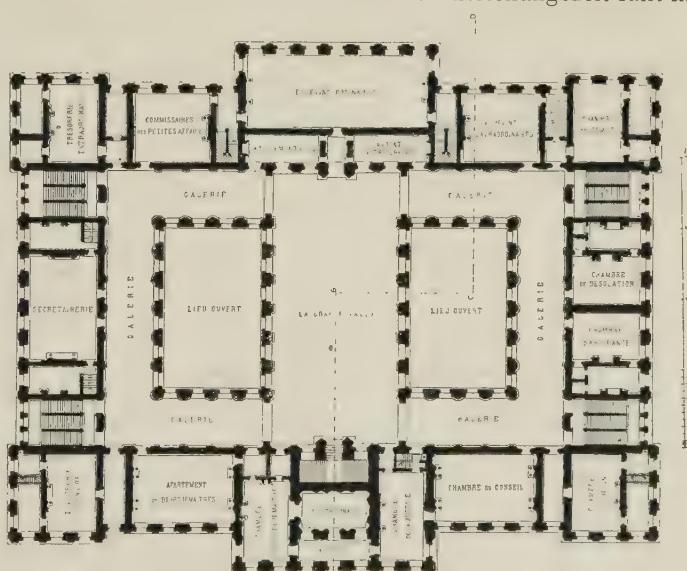


Abb. 95 Das ehemalige Rathaus in Amsterdam Grundriß

Gestaltung kaum bringen konnte, ohne geradezu häßlich zu wirken. Da steht nun das Mansionhouse¹⁾ hinter anderen ähnlichen Verwaltungsgebäuden nicht zurück (z. B. Bank von England, Börse), ja es entbehrt jenen gegenüber sogar nicht einer gewissen Energie der Planung — eines Ansatzes zur Selbständigkeit.

Das Mansionhouse nimmt einen Platz von etwa 30 m Länge und 75 m Tiefe ein. Das Hauptgeschoß besteht aus einer Eingangshalle, die auf den vitruvianisch berühmten ägyptischen Saal führt, von 20×30 m Größe. Um diesen gruppieren sich die Verwaltungszimmer. Die Hauptfront ist ein korinthischer sechssäuliger Portikus auf hohem rustiziertem Stylobat mit einem etwas schwächeren Giebelfeld. Der Portikus steht vor einer pilastergeteilten Hauswand, die beiderseits um zwei Achsen seitlich vorsteht, und denselben Hauptsims wie der Portikus trägt. Über dem Hauptsims, vom Giebelfeld zum größten Teil verdeckt, sitzt eine hohe Attika, auf dieser eine Säulenbalustrade. Ursprünglich stand auf dem Dach noch ein Stockwerk, das bis zu einer Höhe von 38 m reichte, später jedoch abgetragen wurde.²⁾



Abb. 96 Rathaus in Potsdam

In die Reihe der frühklassizistischen Gebäude gehört auch das ehemalige Rathaus in Amsterdam (Abb. 94 u. 95), das 1807 zum königlichen Palast gemacht wurde. Es ist in den Jahren 1648

—55 vom Architekt J. van Kampen erbaut worden. In der Klarheit seines Grundrisses, der Entschiedenheit der Disposition ist es ein Meisterwerk. Die Mitte wird beherrscht vom großen Sitzungssaal (18×39 m groß), an diesen schließen sich zwei Lichthöfe symmetrisch zur Mittelachse an, um die breite Gänge (Galerie) laufen. In deren Achse wiederum liegen die dreiarmigen Treppen. Das Äußere bringt zunächst eine breite Mittelvorlage und zwei Seitenvorlagen. Die Horizontalgliederung wird durch den Sockelabschluß (der Sockel enthält sehr kleine Ein-

¹⁾ Vgl. auch R. Blomfield, *A short history of Renaissance architecture in England 1500—1800*. London 1900, bei George Bell and Sons.

²⁾ Als ein anderes gutes Beispiel englischer Justizbauten mag James Gandons Four Courts in Dublin genannt werden, ein 137 m langer kuppelgekrönter Bau. (1806—08.) Vgl. auch w. u. Custom House in Dublin.

gangstore), den Gurtsims in halber Höhe des Hauses und den Hauptufsims bewirkt, die Vertikalgliederung durch eine Reihe von korinthischen Pilastern je über und unter dem Mittelgurte, die durch ein Hauptgeschoß und ein Mezzanin reicht. Über der Mittelvorlage sitzt ein Giebeldreieck. Das Dach ist sichtbar, über den seitlichen Vorlagen abgewalmt. Auf dem Dach in der Mitte (also hinter dem Giebel) sitzt als Dachreiter, ein ziemlich kräftiger, runder, achtteiliger Turm mit verkröpften korinthischen Säulen, eine Halbkugel mit Laterne krönt ihn.

Dach, Giebel und Turm halten die Masse der Front zusammen, die durch die starke Quer- und Hochteilung arg zerschnitten wird. Und doch sieht man dem Ganzen nicht Gewollt-Großes an, sondern etwas Großes, das aus vielem



(Phot. O. Suck, Karlsruhe)

Abb. 97 Rathaus in Karlsruhe

Kleinen, etwas Ganzes, das aus vielem Einzelnen gebildet wird — also das, was es sein sollte: ein Geschäftshaus.

Das Potsdamer Rathaus (Abb. 96) ist unter dem Einfluß des Amsterdamer entstanden. Die kleinere Bauaufgabe kam dem Eindruck des Ganzen zugute — die Eigenmächtigkeiten, die der Baumeister (Boumann, 1753) sich erlaubt hat, oder auf Befehl des Königs sich erlauben mußte, indem er Säulen statt Pilaster benützte, und den Turm im Verhältnis zum Hause sehr umfangreich machte, wandeln jedoch den Eindruck des Geschäftshauses in den des Palästchens um — zum Nachteil des Charakteristikums.

Rein als Bauwerk betrachtet kann aber dem Potsdamer Rathaus das Beiwort eines fein empfundenen nicht versagen. Der Turm gibt ihm einen kräftigen Umriß, die Einzelheiten sind alle gut abgewogen, das Haus ist nicht schmuck-

überladen, sondern aller Zierat sitzt an der rechten Stelle. Der korinthische Hauptims vor allem ist ganz vorzüglich. Er gestattet auch, daß die Attika darüber mit dem Figurenschmuck Platz findet, und nicht, wie vielfach an klassizistischen Bauten, die Fassade drückt.

Den Gedanken, den Turm zur Charakteristik des Rathauses zu benutzen, hat auch Friedrich Weinbrenner, und zwar in selbständigerer Weise, als es Boumann durfte, ausgenützt. Sein Rathaus zu Karlsruhe (1821), Abb. 97, zeigt ihn als viereckigen Rohbau mit dorischen Pilastern und zinnengekröntem (.) Hauptims aus dem Hintergrunde aufragen. Es mögen hier wohl italienische Erinnerungen gewaltet haben. Im Bau davor treten wiederum die dorischen Pilaster an der mittleren und den beiden seitlichen Vorlagen als Schmuckmittel auf. Alle drei Vorlagen sind giebelbekrönt. Die mittlere ist breiter und um den Fries höher als



Abb. 98 Newgate in London

die beiden andern und öffnet sich in drei Achsen mit zwei schlanken ionischen Säulen nach dem Platze. Der ganze Oberbau, also Hauptgeschoß und Mezzanin darüber, steht auf rustiziertem Erdgeschoß mit rundbogigen Öffnungen. Die Rücklagen enthalten in ihren Mittelachsen Balkone.

Auch diesem Weinbrennerschen Bau kann man, wie oben (Abb. 40) der Karlsruher Kirche, eine behäbig deutschtümelnde Stimmung trotz der klassizistischen Aufmachung nicht versagen. Die Kahlheit der Flächen (vor allem in den Giebelfeldern), der feine Steinschnitt in der Rustika, der nur markierte Steinschnitt im Oberbau zeigen mehr Wollen als Können, das aber gar nicht abstoßend wirkt, sondern wie gesagt, deutsch-anheimelnd: wie die Vergilischen Gesänge aus dem Munde eines badischen Professors. Zu bedenken ist hierbei, daß zu dergl. Materialsparsamkeiten die geringen Geldmittel zwangen.

Im Laufe der Zeit ist die Säule, ist auch der Pilaster aus der Wand des städtischen und staatlichen Verwaltungshauses geschwunden, wie ja auch der Sinn für überflüssigen Prunk mit dem sich steigernden Interesse an dem Fortschritt der technischen Wissenschaften schwand. Dieses an sich gesunde Moment, das

am Ende freilich zu einer gewissen Formenarmseligkeit führen mußte, die eine Begleiterscheinung des Biedermeierstils ist, hat auf der andern Seite einen hohen aktiven Wert in sich, auf den weiter unten (Wohnbau) des näheren eingegangen werden wird. Durch das Schwinden des Schmuckes am Hause kam nämlich die Bedeutung der Harmonie von Fläche und Öffnung und der Wert des einfachen Profils zur rechten Geltung, der im Verein vielleicht mit der Armseligkeit manches Stadtsäckels auch in kleineren Städten doch erfreuliche Schöpfungen erstehen ließ, so beispielsweise in Tilsit,¹⁾ Wismar, Eutin, Angermünde, Holzminden, Wachenheim (mit einem Säulenportikus) u. a.

Die Betrachtung der Justiz- und Verwaltungsbauten kann nicht abgeschlossen werden, ohne daß wir einen Blick in das baukünstlerische Schaffen auf dem Gebiete des Gefängniswesens geworfen haben. Die Einführung einer gesetzmäßigen Ordnung, neue Grundsätze für die Erbauung der Gefängnisse gehören ganz der Zeit des 19. Jahrhunderts an. Bis zum 18. Jahrhundert waren fast sämtliche Gefangenenhäuser, deren systematische Einrichtung überhaupt erst von der Mitte des 18. Jahrhunderts datiert, mehr Gesellschaftslokale für den Auswurf der Menschheit, Pflanzstätten sittlicher Verwilderung, in denen die Gefangenen ohne Trennung der Geschlechter und des Alters und ohne Beschäftigung ein ungeordnetes Zusammenleben führten, dessen verderbliche Folgen endlich zu einer neuen Epoche in der Geschichte des Gefängniswesens führten.²⁾

Der philosophischen Geistesrichtung der vorrevolutionären Zeit ging eine philanthropische parallel, die mit Howard in England, Montesquieu in Frankreich, Filangieri und Beccaria in Italien Reformen im Gefängniswesen anbahnte.

Als eines frühesten Gefängnisses nach neueren Grundsätzen wird das 1771 in Gent erbaute zu bezeichnen sein. Hier wurde der Plan nach Grundsätzen der Sittlichkeit, Ordnung und Tätigkeit entworfen, statt der Schlafsaile wurden Einzelzellen eingerichtet. Das Genter Gefangenengehäuse wurde der Ausgang für die weitere Entwicklung des Bauwesens in dieser Richtung, vor allem in Amerika, dann aber auch in England durch William Crawford, „welcher sich für die Isolierung der Gefangenen entschied“, Frankreich (durch Beaumont und de Tocqueville), Deutschland, und in umfangreichster Weise auch in Belgien.

Das Charakteristikum des Gefangenenhauses blieb im Äußern das alte. Ein „schauerlicher Ernst“, wie Gurlitt sagt, sollte in den Fronten liegen, die aus grobem Stein, mit kleinen Fenstern düstere Verschlossenheit zeigten. Eine Handzeichnung: „Prison dite la force, dans l'ancien enclos du Temple“, mag dafür als Beispiel gelten. Noch düsterer mutete das nun abgerissene Newgate-Gefängnis in London (Abb. 98) an.

¹⁾ Vgl. hierüber: Paul Mebes, um 1800, w. o.

²⁾ Fontana baute 1703 in Rom das erste Zellengefängnis. S. auch Handbuch d. Arch. IV. Teil, Band VII.

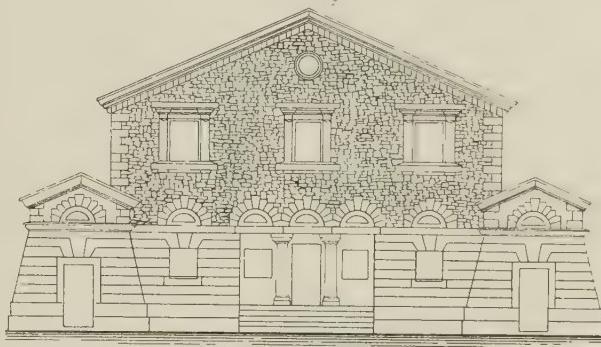


Abb. 99 „La force“
Gefängnis im alten Bezirk des Temple in Paris

Es wurde erbaut von George Dance dem Jüngeren in den Jahren 1770–82. In diesem Bau gelang Dance eine Schöpfung von mächtiger Wirkung. Die Hauptfront besteht aus einer Mauer in grobem Haustein von etwa 100 m Länge



Abb. 100 Frauenzuchthaus in Würzburg
Aus: Mebes, Um 1800

und 17 m Höhe, mit einer breiten mittleren und zwei schmäleren seitlichen Vorlagen. Die Eingänge zum Gefängnis befinden sich rechts und links von der Mittelvorlage. Der Fehler der Planung liegt, nach Blomfield¹⁾, in der unschönen Anhäufung von Fenstern in der Mittelvorlage, die freilich durch den

¹⁾ S. w. o.

Grundriß notwendig waren. „Es ist selten,“ äußert sich Blomfield weiter, „daß ein Architekt in die Lage kommt, eine große nackte Mauer architektonisch ausbilden zu müssen, doch hat keiner je besseren Gebrauch von solcher Aufgabe gemacht als Dance bei Newgate.“ Wir dürfen dabei freilich nicht vergessen, daß die Baukunst des Klassizismus von vornherein einen Weg eingeschlagen hatte, der schlechterdings auf die Aufgabe zuführen mußte, eine Wand auszubilden, eine Fläche zur Geltung zu bringen. Die Bautechnik begann, sich von der Bauästhetik zu trennen. Während also im Barock die Form den Grundriß durch und durch beherrschte, ihn gleichsam durchwuchs, ward im Klassizismus der Grundriß für sich gebildet und an das daraus entstandene Gebilde die Architektur vorgebunden. Das schließt, wie wir beim Pariser Pantheon ja



Abb. 101 Militärarrestanstalt in Berlin
Aus: Mebes, Um 1800

auch gesehen haben, nicht aus, daß etwas ästhetisch Großempfundenes entstehen könnte, nur setzt es jene weise Beschränkung im Architekten voraus, die in sich erst den Meister ausmacht, dieselbe Beschränkung, die auch Dance zu der großen Lösung seiner ernsten Aufgabe geführt hat.

Dem Newgate ähnlich ward auch auf dem Festlande die Gefängnisaufgabe behandelt. Das „neue“ Gefängnis in Brüssel, von Damesme 1813—15 ausgeführt, zeigt eine gleich nüchterne große Anordnung in seinen Vorlagen und Eingängen, freilich verliert die Fassade viel durch das Fehlen der rauhbossierten Quaderung.

Mächtiger wirkt das oben genannte Beispiel eines Gefängnisses, „dite la force, dans l'ancien enclos du Temple“. „Dieser große Bau“, erläutert Kraft in seinem récueil (1838), „in regelmäßigem und doch bewegtem Grundriß hat

den Charakter schrecklicher Kraft, der aber ganz dem Zwecke entspricht. Der Eingang mit kräftigen Säulen, seine wenigen vergitterten kleinen Fenster, und vor allem seine beiden seitlichen Vorlagen, die wie Torhüter anmuten, tragen zum bemerkenswerten Momente des Baues wesentlich bei. Auch das Äußere ist glücklich empfunden. Es besteht aus rauen weitvorspringenden Bossen vor unbehauenem Grunde, der dem Ganzen Nachdruck gibt. Der Umriß des Baues ist ebenso mannigfaltig als malerisch.“ (Abb. 99.)

Auch hier wieder sehen wir, mit welchem Ernst Aufgabe und Lösung behandelt worden sind. Fast scheint es dem ästhetisierenden Klassizismus leicht, sich des Flächenschmuckgewandes zu entäußern und im Ringen nach dem Wahren, Konstruktivbegründeten, technisch Notwendigen die Palme zu erstreben!

Deutschland steht mit kräftigen Schöpfungen auf dem Gebiete der Gefängnisarchitektur nicht zurück.

Das Frauenzuchthaus in Würzburg (1809) (Abb. 100), das zum Teil an fruhotoskanische Architektur erinnert, zeigt eine Flächenbelebung, die allein schon durch die Kühnheit der Idee fesselt. Dort ist die große Wand über dem in kräftiger Rustika behandelten Sockelgeschoß unmittelbar über dem trennenden Gesimsband durch einen Fries von zehn kleinen dorischen Säulen belebt, gleichsam als Tempelmotiv sich in jene hineinschiebend.

Großartig vorbildlich in seiner Klarheit ist Schinkels Militärarrestanstalt in Berlin (Abb. 101), deren Wände lediglich durch Lisenenteilung bewegt sind; der weit ausladende Hauptsims bildet hierzu eine kräftige Fermate nach oben. Unwillkürlich erinnert dieser Bau an die modernen Werke Messels oder Ludwig Hoffmanns.

d) Krankenhäuser, Kasernen und Wachen

Eine ähnliche Aufgabe, wie die zuletzt genannte des Gefängnisbaues, bot sich dem Klassizismus auch beim Krankenhaus- und Kasernenbau. Denn auch hier hat die rein zierende Architektur vor der technischen zurückzutreten. Auch hier liegt die Hauptaufgabe in der Grundrißbildung, der Einrichtung der Räume und in einer Reihe ökonomischer und hygienischer Fragen, auch hier wird nur in der Bewegung der Massen, vor allem aber in der Ausbildung der Fläche mit den einfachsten Hilfsmitteln, Wand und Fensterloch, der Brennpunkt des baukünstlerischen Schaffens zu finden sein. Und wir werden sehen, auch hier findet die Kunst des Klassizismus in weisem Sich-Bescheiden die entsprechende, die ihr klassische Lösung.

Wie wichtig die Baufrage der Hospitäler, vor allem in Paris, gehandhabt wurde, beweist zunächst die Wahl eines so hervorragenden Architekten wie Le Roy als Baumeister für die Ausarbeitung neuer Pläne des Hôtel Dieu nach dem Brände von 1772. In den Memoiren der Pariser Akademie vom Jahre 1787 befindet sich ein vorzüglich durchgearbeiteter Plan Le Roys, auf den näher einzugehen hier nicht am Platze ist¹⁾; es genügt, daraus zu schließen, daß zur Zeit des Klassizismus, wie wir schon beim Gefängnisbau gesehen haben, ein tatkräftiges, von weitgehendster Philanthropie geleitetes Schaffen die Baukunst in ihre schweren und nüchternen Dienste zog, seitdem der Staat sich seines Volkes mehr und mehr annahm. Dabei ist nicht ausgeschlossen, daß auch wahrhaft vornehme Architekturen zu entstehen vermochten.

An erster Stelle sei hier das Hôtel des Invalides genannt, jener Bau, an den sich der oben beschriebene Dom anschließt. Jules Hardouin Mansart hat

1) Vgl. Handb. d. Arch. IV. Teil, V. 1.

ihn, der 1670 von Libéral Bruant begonnen war, vollendet und damit ein Beispiel für die Beherrschung der Massen durch einfachste architektonische Mittel ganz ohne Verwendung von Säulen und Pilastern gegeben.

Es zeigt die Architektur dort jene niederländisch beeinflußte Einfachheit, wie sie etwa Longuelune in Sachsen im Bürgerhausstil vorbildlich gemacht hat. Die langgezogenen Fassaden, für die pekuniär eine enge Grenze gesteckt war, stellten eben an den Architekten eine ganz andere Aufgabe, als etwa ein Louvre oder ein Versailles.

Natürlich treffen wir auch viele langweilige Häuserfronten, die weiter nichts sein sollen als notdürftige Verkleidung einer stumpfsinnig geraden, vierseitigen Korridoranlage mit dazwischen geklemmten Pavillons und Eckhäusern



Abb. 102 Hôtel Dieu in Lyon

oder etwa glatte Hauswände, an die unvermittelt ein Säulenvorbaу in der Mittelachse des Komplexes geklebt ist, der den Haupteingang betont und die sonst nichts als langweilige Fensterreihen zwischen Simsen und Bändern zeigen. Wahrhaft Großes ist selten.

Hervorragend wirkt etwa nur Soufflots Hôtel Dieu in Lyon (1737) (Abb. 102), das etwas Fürstliches in der großartigen Ruhe seiner Fassade und in der glücklichen Lage am Strome hat, es könnte fast Caserta an die Seite gestellt werden, nicht nur in der Art, wie die gedrungene Kuppel aufsitzt, sondern auch in dem Aufeinanderstoßen von Horizontalen und Vertikalen, so ganz jedem Giebelfeld und jedem Bogen abgeneigt, so ganz und gar klassizistisch!

Der Vorsprung der Eckvorlagen mag absichtlich so verschwindend gering bemessen sein, um den Parallelismus mit dem Strome, und damit das ästhetische Zusammenwachsen von Strom mit Bau nicht zu stören.



Abb. 103 Das neue Hospital in Löwen

gebaut. Noch ist das von le Roy vorgeschlagene Pavillonsystem nicht beliebt.

Kleinere Krankenhäuser haben keine eigene Form. Das neue Hospital in Löwen (Abb. 103) (Arch. von Arenberg, 1839) ähnelt in seiner Anlage den Palästen, mit einem Hauptbau im Hintergrunde, von dem aus sich bis an die Straße zwei Seitenflügel ziehen; ein kräftiger Eisenzaun (wie beim Palais de Justice in Paris) schließt das Ganze, mit zwei klobigen Wärterhäuschen am Eingange.

Eine Reihe Hospitäler zieht sich ganz hinter hohe Mauern zurück. Die ganze Architektur nach außen nimmt das Tor auf, das mitunter reizvolle Einzelheiten zeigt, so beim Hôpital militaire in Löwen, beim Hôpital Layenne, Rue de Sèvres (Abb. 104), beim Hôpital de la Charité, Rue Jacob oder Hospital Beaujou in Paris und anderen weniger bedeutenden. Im Hotel de la Charité in Paris hat, nach Quatremère de Quincy, Jacques Denis Antoine zum erstenmal die (glatte) dorische Säule angewandt (Abb. 105).

Neben den Hospitäler bot eine andere Art sanitärer Bauten dem Klassizismus Gelegenheit zur Betätigung, nämlich die Badeanlagen. Das zu Ende gehende 18. Jahrhundert zeigt uns eine überaus große Anzahl von Badebauten, in große Parks gestellt, die Quellen von Tempeln gefaßt, sowie Kurhäuser, in denen sich Gesunde und Kranke gesellig bewegen konnten. Die Bauten in Karlsbad und Franzensbad, in Alexanderbad im Fichtelgebirge, in Cannstatt und Hall, ebenso wie im Norden (Doberan) pflegen das klassische Motiv an ihren Fassaden: eine sechs- oder achtsäulige

Die großen Anlagen bieten meist — können meist nur durch den Rhythmus ihrer Bauteile wirken, so das Hôtel Dieu in Lyon, so auch das Hôtel Dieu in Paris, oder das Hospiz in Brüssel 1824—26 von Arch. Partoës. Es sind im Vier- eck angelegte Massen, vielfach mit einem oder mehreren Quertrakten, die Verwaltungs- und Direktionsgebäude liegen innerhalb dieser Anlage, mitten in dieselbe hinein-



Abb. 104 Hôpital Layenne in Paris

Mittelvorhalle, darüber ein großes Giebelfeld mit lateinischen Sprüchen, und lange Seitenflügel, in denen die Gänge und die Zimmer liegen. Architektonisch wertvoll sind diese Bauten selten, vielfach findet sich in ihnen schon der kränklich-sentimentale Geist des Biedermeier, den wir bei der Be trachtung der Garten- und Parkanlagen wiederfinden werden.

In ihrem Äußern bieten die Kasernen des Klassizismus keinen gründlichen Unterschied von den Krankenhäusern der klassizistischen Zeit. Der Bauzweck, Raumreihen an lange Korridore zu legen, war ja derselbe hier wie dort. Nur daß bei den Kasernen die Säule, der Schmuck überhaupt, noch mehr eingezogen wurde. Die Kasernen waren in ihrer Größe und weitläufigen Anlage wie die Krankenhäuser ein Kind des aufgehenden Jahrhunderts (19. Jhd.), das Masseige, Kräftige, für das, wie wir sahen, der Klassizismus schon im Gefängnisbau große Formen gefunden hatte, war auch hier ein verlockender Vorwurf. Durchschnittlich ist die Anlage ein Geviert von Baumassen, mit je einer mittleren und zwei seitlichen Vorlagen. Der Schmuck, meist rustizierte Eingänge, wird auf diese Vorlagen gelegt. Die seitlichen Vorlagen bilden sich (München, Schwere Reiter-Kaserne) (Abb. 106) durch Aufsetzen eines Stockwerkes mit bekrönendem Fries und Zeltdach zu Türmen aus. Feinere Achitekturen bietet die Kaserne in Mailand, das seit 1815 unter österreichische Herrschaft kam. Die dorische Säule kommt hier in den



Abb. 105 Hotel de la Charité in Paris



Abb. 106 Alte Schwere Reiter-Kaserne in München



Abb. 107 Kaserne der reitenden Artillerie in Berlin
Aus: Mebes, Um 1800

Vorlagen, in Doppelstellung zwischen breiten Rustikapfeilern zur Geltung; ein großes Motiv, das mit dem Rundbogen abschließt, beherrscht auch den oberen Teil der Vorlage, die ein flaches Giebelfeld krönt. Eine reiche Detaillierung findet sich auch an der Kaserne der reitenden Artillerie in Berlin (Abb. 107).

Indes wirkt dergleichen Detailarchitektur an der Kaserne oft schwächlich. Die Ecktürme der Münchner Kaserne bauen sich aus der rustizierten Erdgeschoßwand urwüchsig auf, die Fensterreihungen, an den Vorlagen überdacht, umziehen in gleichen, großen Achsen die Hauswände, und die geringen Vorsprünge der Vorlagen bewirken das Zusammenschließen der ganzen Baumasse zu einem großen festen Kern. Auch Du Ry's Garde-du-Corpskaserne in Cassel (1780) ist ein Beispiel von Flächenbeherrschung und Flächenbenützung zu großer Wirkung. Hier

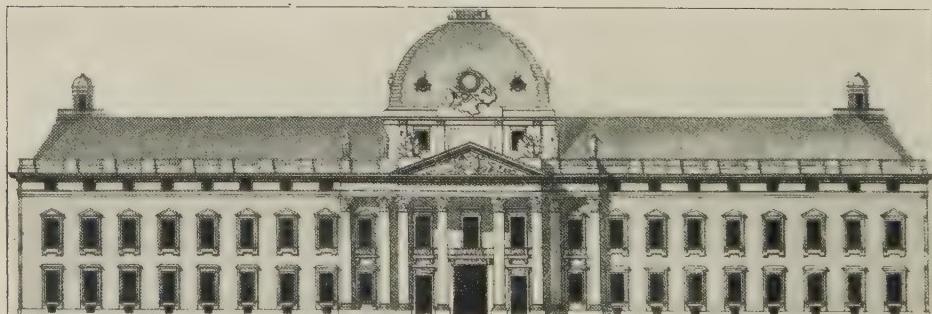


Abb. 108 École Militaire in Paris



Abb. 109 École Militaire in Paris

steht der Hauptbau mit Pilastern und Giebel als Mittelbau für sich da, dem sich zu beiden Seiten die niedrigen Ställe anschließen, die ihrerseits wiederum ihr Ende an massigen Eckpavillons finden. Fesselt uns beim Münchner Bau die Höhenentwicklung, so beansprucht hier die Längenentwicklung der Architektur unsere Hochachtung.

Daß das Programm des Kasernenbaues aber — bei genügenden Mitteln — auch architektonisch gewaltige Arbeiten zeitigen kann, die allen Anspruch auf das Beiwort der Monumentalität haben dürfen, das beweist die École Militaire auf dem Marsfelde in Paris (Abb. 108—110). Allerdings ist der heute an 120000 qm

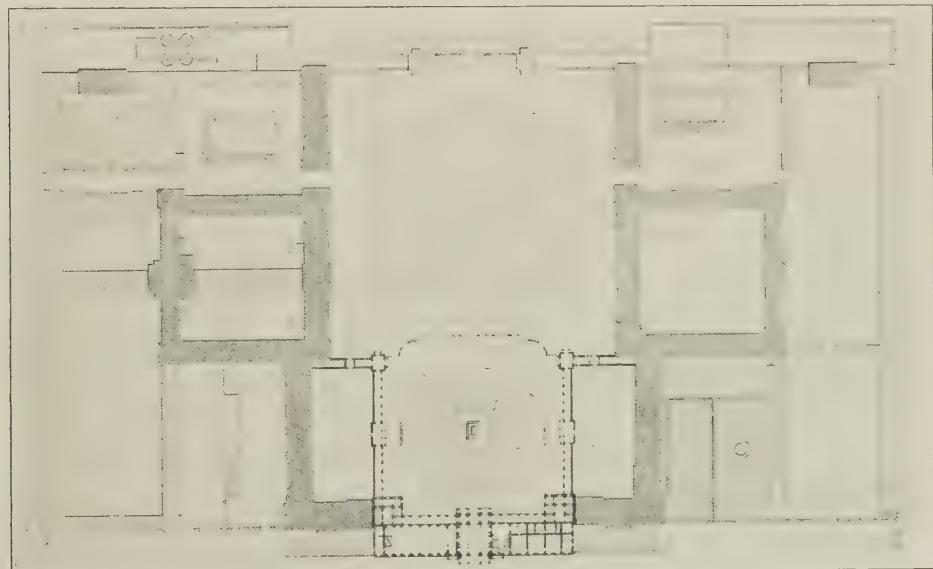


Abb. 110 École Militaire in Paris Grundriß

Klopfer, Von Palladio bis Schinkel

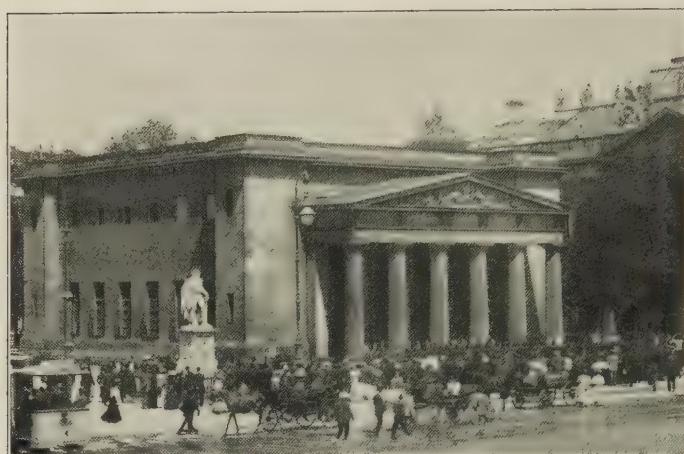


Abb. 111 Neue Wache in Berlin
(Phot. E. Linde & Co.)

gramm der Kasernen selbst. — Was das Werk groß gemacht hat von Anfang an, ist die große Bewegung, die die ganze Anlage beherrscht. Dadurch hat Gabriel (1751) einen Bau geschaffen, der den renaissancistischen Klassizismus mit dem französischen Volkssinn so vereinte, daß ein wahrhaft völkisch anmutendes Ganzes — etwa wie Lescots oder François Mansarts Bauten es waren — entstand. Die Palladianisch empfundene aber national verarbeitete Massenverteilung, bei Vermeidung überflüssigen Details, die französisch-nordische Betonung des Umrisses durch mächtige Mansardächer, haben aus dem Bau ein Hauptwerk des französisch-renaissancistischen Klassizismus gemacht.

„Wenn man nur den Mittelbau betrachtet,“ schreibt Quatremère de Quincy, „wie er sich dem Marsfelde darstellt¹⁾, so findet man in ganz Paris nichts, das in Masse und Gesetz besser an Stil und Ordnung der berühmtesten italienischen Palastbauten im besten architektonischen Zeitalter erinnert.“

Nicht mit jenen schweren Mitteln, wie sie der Hellenismus etwa der Chalgrin oder Antoine boten, sondern mit denselben Mitteln, die ihn zum Schöpfer der eleganten Garde-Meubles am Concordienplatz machten, hat hier Gabriel gearbeitet — und doch! welche Mächtigkeit und Majestät erzielte er damit! Ich möchte die ganze Anlage einer Phalanx vergleichen, so scheint sie gegen das Marsfeld vorzurücken.

Der Mittelbau mit großen korinthischen Säulen, die in keiner Weise vom Balkon dahinter in ihrem Aufwärtsstreben gestört werden, die großempfundene Säulenrücklage, die den Übergang darstellt vom Hauptbau zu den Flügeln (so ganz anders, massenlebendiger, wie etwa Chalgrin mit denselben Flächen gefahren wäre), die Bewegung in der Attika mit den Figuren an hervorragendsten Stellen, all dies, bis hinauf ins geschwungene Kuppeldach, ist ein Werk, nicht bloß großen Empfindens, sondern vor allem auch logischen Folgers und Erkennens der Bauglieder in ihren Einzelaufgaben.

Dieser ganze Bau ist als Ausdruck des Kulturgeistes (in diesem Falle des soldatischen Kulturgeistes) gut und gern als klassisch zu bezeichnen. Die Schwierigkeit, die im Unverständen des nordischen Volksgeistes südlichem Architektur-

Grundfläche einnehmende Komplex ehemals nicht eine „Kaserne“ im schlichten Sinne, sondern eine (1751 gegründete) Militärschule gewesen, die erst 1792 in eine Kaserne umgewandelt und 1855 durch Flügelbauten im Sinne der vorhandenen Architekturen erweitert wurde. Die Verwandtschaft mit der Kaserne schlechtweg liegt aber schon im Pro-

¹⁾ Leider ist heutzutage die Wirkung durch die plump-häßliche, rücksichtslose Anlage der Maschinenhalle zwischen Militärschule und Marsfeld gänzlich verdorben.

empfinden gegenüber unleugbar besteht, und die zu überwinden nur wenigen klassischen Geistern vorbehalten war, ist hier überwunden worden, das nordische Empfinden klingt auch aus palladianischen Formen wieder, wenn diese nur in den Dienst nordischen Schönheitsgefühls gestellt werden, jenes Gefühls, das am Bau Umriß, Dach — Silhouette — erheischt. In der École Militaire ist tatsächlich der Nutzbau zum Monumentalbau gewandelt worden, ohne daß er irgendwie an „Maskierung“ oder „Bekleidung mit erborgten Formen“ gemahnt.

Einer Reihe kleinerer Militärbauten ist noch zu gedenken, die vielfach zu ganz außerordentlich schönen Lösungen geführt haben, der Wachen.

Bei aller Einfachheit, welche in der Regel das Bauprogramm für eine Wache beherrscht, hat diese Gebäudeart doch von jeher die Phantasie der Architekten angeregt, selbst in den Zeiten, da alle sonstigen Militärbauten die größte Nüchternheit zeigten. Die Waffenhalde, dieser wesentlichste Bestandteil jedes selbständigen Wachgebäudes, wurde zum fruchtbringenden Motiv. Bildete man die Halle durch einen Säulenvorbaus und konnte man die geforderten Räumlichkeiten in einem mäßig großen länglichen Viereck unterbringen, so lag es nahe, in der Außenarchitektur die griechische Tempelform des Prostylos hier wieder aufleben zu lassen und den Ernst und die Strenge des dorischen Stils hiefür geeignet zu finden.¹⁾

Die unstreitig kräftigste, ich möchte sagen „militärischste“ Lösung hat Schinkel in der Neuen Wache in Berlin gegeben (Abb. 111). Das Festungsartige des baubeherrschenden Kubus mit den vier Eckpilonen, der starken Flächenbetonung ist überaus glücklich empfunden. Der sechssäulige Prostylos mit dem ganz flachen Giebelfeld steht als eigentliches Architekturglied vor dieser Würfelmasse. Die Lage der Wache, die Stellung der Denkmäler daneben gibt ein ganzes Bild, ein Bild von Kraft und Stärke.

Schinkels Dresdener (Altstädtler) Hauptwache, in ionischem Stile, ist weniger stark als elegant. Die attische Architektur mildert die eckige Form des Baues durch feine Profilierung an den Gesimsen und Fenstern; die Idee des Tempels, der in der Mittelachse die niedrigeren Gebäude voneinander trennt, sich gleichsam hindurchschiebt, ist nicht besonders glücklich.

Fr. Thormeiers Wachen in Dresden-Neustadt erinnern zunächst in der Anlage mehr an die Berliner Wache. Der Mittelkubus beherrscht auch hier den Bau. Jedoch ist die allseitige Verwendung eines römisch-dorischen Portikus und die Bedachung des Gebäudes mit einem recht bürgerlichen Walmdach ganz und gar nicht klassisch, sondern ganz und gar biedermeierlich empfunden. Um 1830 waren Sinn und Gefühl für das Klassische schon im Verschwinden. Die Technik ließ die Kunst schon mehr und mehr als Unwahres, Äußerliches erkennen; der von Winkelmann



Abb. 112 Reithaus in Dresden

¹⁾ Handb. der Arch. IV, VII.

dem Menschen eingeblasene Geist der antiken Schönheit war eben unfruchtbar: er vermochte sich nicht vom Vater auf den Sohn zu vererben. Die „neue Zeit“ setzte dem Tempel ein Dach auf, das nach Gillys Meinung das wohlfeilste und konstruktiv richtigste war.

Als eine Abart der Wachen könnten wohl die Stadttore und „barrières“ aufgefaßt werden. Sie sind aber weiter unten unter „Stadttore“ behandelt worden. Besondere Erwähnung verdienen die den fürstlichen Hofhaltungen angegliederten Reithäuser, von denen wohl die feinste Lösung Chr. Tr. Weinlig in seinem Reithaus in Dresden (Abb. 112) gegeben hat. Hervorzuheben ist auch das Weimarer Reithaus an der Ilm.

e) Bauten für die Volksbildung (Schulen, Bibliotheken, Museen)

Mit der Fürsorge für das Volk, wie wir sie in den Werken der Verwaltungsbauten, der Pflege- und Gefangenengenanstalten erkennen konnten, gingen zur Zeit des Klassizismus jene pädagogischen Bestrebungen Hand in Hand, die der Philanthropismus unter J. J. Rousseau, Basedow, Campe nach sich zog und die vor allem durch Pestalozzi zum Segen der Jugend Verwirklichung fanden. Die Schulordnungen, die Maria Theresia (1744) in Österreich erlassen und die von Joseph II.

durch das Schulzwangsgesetz (1781) erweitert wurden, sowie die gesetzlichen Unterlagen, die in Preußen unter Friedrich II. (Allgemeines Landrecht 1794) geschaffen waren, zogen eine Reihe baulicher Schöpfungen nach sich, die freilich erst später (1836 in Deutschland) das Interesse des Staates so in Anspruch nahmen, daß er mit den geeigneten Ministerialverordnungen verbessert und neugestaltet einschritt.

Hochschulen sind zur Zeit des Klassizismus nur wenige entstanden. Vielfach sind den notwendigen Neuerungen der Zeit entsprechend die Universitäten



(Phot. J. Kuhn & Co.)
Abb. 113 Portal der École de Médecine in Paris

umgebaut und erweitert, vielfach auch sind vorhandene Bauten dem Zwecke der Universität dienstbar gemacht worden. Nur Frankreich nimmt eine gewisse Sonderstellung ein, es löste um 1790 die alten Universitäten auf und gründete an deren Stelle höhere Spezialschulen, nach den (fünf) Fakultäten geordnet.¹⁾ Deutschland, Italien (Stadtuniversitäten) und auch Belgien hielten aber an den alten Einrichtungen, den „universellen“ Hochschulen, noch fest, England stak noch tief im Wesen der Colleges, das sind Anlagen, die zugleich für Wohnung und Beköstigung für Lehrer und Studenten sorgen. (Die schottischen Universitäten ähneln hingegen wieder mehr den deutschen.)

Paris hatte allerdings schon lange vor der Revolutionszeit mit der Trennung einer Fakultät vom Hochschulstock und ihrer Sonderbildung begonnen, nämlich der École de Médecine (Abb. 113). Schon im Jahre 1769 wurde die École de Médecine nach den Plänen Gondouins (1737—1818) an der Rue des Cordeliers (jetzt Rue de l'École de Médecine) begonnen. Gondouin, ein Freund des Piranesi, den er in Rom kennen gelernt hatte, war ein begeisterter Anhänger der Antike — sein Werk, vor allem die Anlage des halbkreisförmigen Hörsaals, zeichnet sich sowohl durch seine Beziehung zur lateinischen Kunst als durch die Einfachheit der ganzen Grundrißanlage vor den zeitgenössischen deutlich aus. „Le style d'architecture“, sagt Legrand in seiner „Description de Paris“, „pur, simple, soigné et bien différent de ce qu'on bâtissait alors, attira tous les yeux, réunit tous les suffrages. Les gens de l'art y reconnaissent la majesté de l'architecture romaine, dépouillée de ces riches superfluités, et rapprochée de la simplicité grecque.“ Die Gesamtanlage ist zunächst rokokoklassisch, wie wir sie schon bei der Chambre des députés und beim Palais de Justice kennen gelernt haben, nur daß hier kein Eisengitter, sondern eine doppelreihige Säulenhalle den Hof von der Straße abschließt. Diese Säulenhalle ist aber nicht einfach dem klassischen Muster nachgeahmt, sondern durch Mauer und Fenster geschlossen und mit einem Obergeschoß versehen und damit in sachliche Teilnahme am ganzen Bau gezogen. Die lange, wohl etwas einförmig anmutende fünfzehnachsige Front wirkt dadurch gar nicht etwa beabsichtigt klassizistisch, andererseits aber bringt auch das aufgesetzte Obergeschoß keinen Mißklang in die monu-



Abb. 114 Hof der École de Médecine in Paris

1) Theologie, Jurisprudenz, Medizin, Wissenschaften, Literatur.



(Phot. Alb. Schwartz, Berlin)

Abb. 115 Die Universität in Berlin

mentale Note, da es als hohe Attika mit aufgesetzter Balustrade dargestellt ist, und schließlich weiß auch Gondouin dem langen Rhythmus Leben einzuhauchen, indem er ihn mit zweimal zweiachsigen seitlichen und einem einachsigen mittleren Eingang und darüber mit einer rechteckigen Plakette unterbricht. Dies hier beschriebene Architekturbild wird auch im Innern, im Hofe der École de Médecine (Abb. 114), als Leitmotiv durchgeführt; auch hier die ionischen Arkaden mit den Zwischenschildern, von bogenförmig geöffneten Türen durchbrochen, und darüber das geschlossene Geschoß mit scheitrechten, fein gerahmten Fenstern, dem abschließenden Hauptgesims mit Zahnschnitt und Konsolen; nur die Attika fehlt oben auf. Die Architektur ist römisch, aber alles Schmuckes entkleidet, wie Legrand richtig bemerkt. Das Hauptgewicht ist auf möglichst scharfe und feine Ausbildung der Profile gelegt und auf ein wirklich groß empfundenes Beobachten der Säulenformen und Gesims- und Fensterverhältnisse. In der Mitte des Hofes, vor dem Eingang zum halbrunden Hörsaal, ist eine festliche Stimmung versucht worden. Dort steht ein korinthischer Säulenportikus von sechs Säulen und den entsprechenden Halbsäulen, der ein in reich bewegter Monochromie ausgeführtes großes Giebelfeld (von A. Gibelin, 1739—1814) trägt.

Die deutschen Hochschulen benützten, wie erwähnt, vielfach vorhandene Gebäude zur Unterbringung ihrer Räume.

Hier ist vor allem die Berliner Universität zu nennen, die das ehemalige Palais Prinz Heinrich Unter den Linden (1748 begonnen unter Joh. Boumann) bezog, ein Gebäude mit zurückliegendem Mittelbau und zwei Flügeln, die zusammen den Vorhof umschließen (Abb. 115 u. 116). Das dreigeschossige Äußere zeigt im Untergeschoß Rustika mit scheitrechten Fenstern, im Hauptgeschoß Rundbogen- und im zweiten Obergeschoß quadrati-



Abb. 116 Portal der Universität in Berlin

sche Fenster in flachem Steinschnitt. Das Hauptgesims trägt eine niedrige Balusterattika. Die Fronten der Seitenflügel haben Mittelvorlagen mit korinthischen Pilastern, im Haupt-(Mittel-)Bau steht eine Sechssäulenreihe auf dem Sockelgeschoß, die einen kräftigen Hauptsim mit glatter figurengekrönter Attika trägt; der alte Festsaal wurde zur Aula gemacht. Er ist durch Doppelpilaster und vergoldete Palmbäume gegliedert und enthält Deckengemälde von Guglielmi.

Ein eigenes Gebäude schuf sich die Tierarzneischule in Berlin im Garten des Grundstücks Luisenstraße 56. Dort baute Langhans d. Ä. 1789—90 das Lehrgebäude in Form eines griechischen Kreuzes mit einer Flachkuppel auf einem runden Tambour, der den Hörsaal beleuchtet.

Die Universität in Halle (Abb. 117), von Friedrich Schinkel, stellt eine der hervorragendsten, wenngleich späteren (1834) Schulneuschöpfungen des Klassizismus dar. Sie leitet in ihrer Geschlossenheit schon zur neuen Zeit hinüber, an deren Schwelle die (weiter unten beschriebene) Bauakademie steht. Der Formenzwang des Hellenismus hat sich hier schon der Stimme der Raumtechnik gebeugt. Kein pomposes Portal, sondern eine einfache Freitreppe führt in den Bau, der den Eindruck eines Kastens macht. Dieser Kasteneindruck gereicht dem Bau



Abb. 117 Die Universität in Halle a. S.



(Phot. A. Stauda, Wien)

Abb. 118 Die Technische Hochschule in Wien

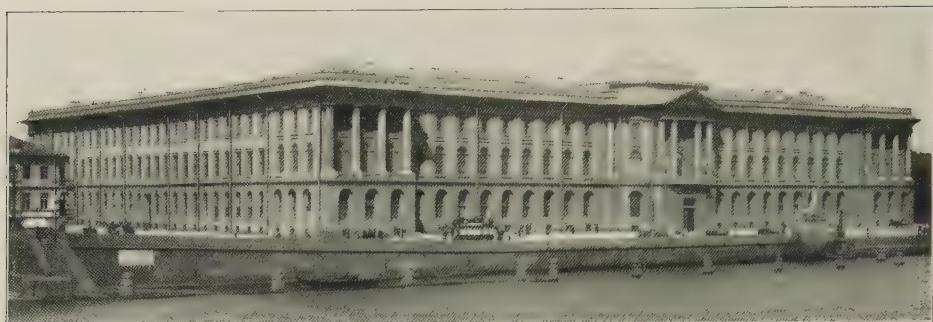


Abb. 119 Die Akademie der Künste in St. Petersburg
(Arch. Kakarinoff)

jedoch nur zum Vorteil; er vor allem verhilft ihm zu dem aristokratisch abgeschlossenen, selbständigen, würdigen, konzentrierten Eindruck, an dem noch der Dachaufbau und die Bänder mitwirken, die die Geschosse trennen. Die Hauptschauseite wird durch korinthische, zweigeschossige Pilaster geschmückt, die auf dem Sockelband aufstehen. Der Sockel ist durch scharfe Bossenteilung belebt, die Fenster alle sind scheitrecht, die drei Eingangstüren ebenfalls, nur durch eine wagerechte Verdachung ausgezeichnet. Hier können wir die Reife des Klassizismus als eines Flächenteilers, eines Flächenmeisters erkennen und bewundern.¹⁾

Architektonisch weniger groß, aber doch als eigener Bau beachtenswert, ist die Technische Hochule in Wien (Abb. 118) (1815, Arch. Schemerl). Sie erinnert in der Massigkeit ihrer glatten Front mit dem sechsäuligen Portikus, auf dem (ähnlich der Berliner Universität) Figuren stehen, an die Fassade der Pariser Münze, die tatsächlich vielen Architekten beim Planen großer Staatsgebäude dienen mußte. Das oberste Geschoß ist in späterer Zeit aufgesetzt worden.

Größer und selbständiger hiergegen wirkt die Akademie der Künste in Petersburg (von Arch. Kakarinoff, † 1771) (Abb. 119) nicht sowohl durch ihre Größe als auch durch ihre schöne Lage am Newaufer. Nur ist die Gliederung der Hauptfront im Vergleich zu den anderen Seiten viel zu bewegt, viel zu sehr

ohne Zusammenhang mit jenen, die allerdings in ihrer Einfachheit durchaus klassizistisch anmuten. An der Hauptfront erinnern die Seitenvorlagen lebhaft an



Abb. 120 Das Katharina-Institut in St. Petersburg

¹⁾ An dieser Stelle möchte ich auf meinen Aufsatz „Biedermeiers Herkunft und Hingang“ im Maiheft (Nr. 632) 1909 von Westermanns Monatsheften verweisen.

Gabrielsche Architekturen am Konkordienplatz, der Unterbau an das Louvre, die Mittelvorlage indes verrät in ihrer Bewegung trotz der dorischen Ordnung barocke Stilformen. Das Katharina-Institut in Petersburg (Abb. 120), ein Bau aus der Mitte des Klassizismus, vom Italiener Gilardi (der auch die Börse und das Armenhospital in Petersburg baute), ist durchaus uninteressant. Der Vorbau vor der giebelgekrönten Mittelvorlage ist dem am Teatro alla Scala nachgebildet, darüber stehen acht korinthische Säulen. Die übrigen Fassadenteile sind glattes Mauerwerk mit scheitrechten Fenstern, die an den Seitenvorlagen überdacht sind. Hier ist wiederum die allesausgleichende Macht des Palaststiles zu erkennen, die jedes eigentümliche Wollen beschränkt; es ist daraus auch weiter noch zu erkennen, daß zum Erzeugen wahrhaft großer Werke, der Klassizismus mehr als jeder andere Stil ein volles Wissen der architektonischen Ausdrucksmittel verlangt und zugleich auch eine innere Macht, die dieses Wissen in weiser Beschränkung den Bauaufgaben zu unterstellen fähig ist.

Eine wahrhaft schöne Schöpfung bietet in dieser Hinsicht Roelands Universität in Gent (1818—26) (Abb. 121 u. 122). Wir haben den Künstler sowohl als Theatererbauer wie als Erbauer des langweiligen Justizpalastes in Gent kennen gelernt, doch hat er dort wie hier mehr durch die Feinheit der Grundrißbildung als durch die Macht der Architektur Eindruck gemacht. Auch beim Bau der Genter Hochschule ist ihm zunächst (ähnlich wie bei seinem Theater) durch die Ungunst der örtlichen Verhältnisse die Freiheit genommen, eine „Fassade“ zu bilden, denn auch die Universität steht, wie das Theater, in der Straßenzeile. Der achtsäulige Tempel mit mächtigem Giebelfeld ist da gar nicht am Platze, wenngleich für Roeland darin wohl das einzige Mittel bestehen mochte, den Bau irgendwie kräftig aus seiner Umgebung herauszuheben. Der Grundriß zieht sich zunächst in der Breite der Fassade als Vestibül und Treppenhaus in die Tiefe bis zum



Abb. 121 Die Universität in Gent

amphitheatralischen Haupthörsaal, einem pantheonartig überwölbten latinisierend geschmückten, mächtigen Raume, und teilt sich von da ab in zwei rechtwinklig zueinanderstehende Flügel, die mit zwei ihnen entsprechenden einen großen Hof umschließen, die Hörsäle der vier Fakultäten enthaltend. Die Architektur des Innern ist im Banne des latinisierenden Klassizismus wahrhaft groß empfunden. Vielfach wird man dabei an das Louvre erinnert und an Roelands Lehrer, Percier, so napoleonisch, so Empire mutet es an.¹⁾

Hervorragend in seiner Befolgung hellenischer Gesetze hat Robert Adam 1778 die Universität in Edinburg (Abb. 123) erbaut als eine Hochburg klassischen Wissens gleichsam. Der Aufbau der Massen ist tatsächlich groß empfunden, und doch nimmt uns der Eindruck der dorischen Tempelburg nicht gefangen, er dünkt uns leer und hohl, nicht dem Zwecke des Lehrens und Lernens gewidmet, sondern nur dem des — Imponierens. Aus seiner Zeit heraus beurteilt zu werden, macht der Bau keinen Anspruch, er ist persönlichem Sinnen und Trachtenentwachsen und schließt das Volk von vornherein als Beurteiler aus, damit freilich wohl auch ein Symbol für die ganze Auffassung der „hohen“ Wissenschaft. Rein



Abb. 122 Inneres der Universität in Gent

bauästhetisch beurteilt steht der Bau höher als etwa Hansens Reichsratsgebäude in Wien, weil er die Wand möglichst zugunsten der Säule zurückzieht — alles in allem aber mutet er an wie Platensche Verse, „marmorglatt und marmorkalt“.

Zu einem „völkischen“ Klassizismus hat es England architektonisch weniger weit gebracht, als das Festland; je mehr es sich aus den Fesseln des Palladianismus begab in die des Dorismus, um so fremder wurde es dem Volke. In vielem hat hierin Deutschland und Österreich ihm späterhin gleich getan — weniger Frankreich, das das Empire besaß, und Belgien, wo der Backsteinbau, wohl von Holland her beeinflußt, hier und da (Löwen: Cellège du Pape, 1776 von Montoyer, Lüttich, Universität, von Chevron) wieder sich in die klassischen Formen als flächenfüllender Baustoff drängte.

¹⁾ Nach Schayes sollen die Kapitale der korinthischen Säulen im Vestibül der Universität Kopien der Säulen vom Tempel des Antoninus und der Faustina sein.

Nur einem unsrer großen Architekten aus dem Zeitalter des Klassizismus ist es gelungen, den Weg zu einem bodenständigen Schaffen zu finden, oder wenigstens den Anfang des Weges, da, wo sich Form und Inhalt wieder die Hand reichen zu vereintem Schaffen. Das war Schinkel. Das Werk, das den ersten Schritt zur Neuzeit macht, ist seine Bauakademie in Berlin (Abb. 124).

Von weitem erkennen wir in der Kastenform mit der senkrechten und wagerechten Teilung die Verwandtschaft mit der Halleschen Universität. Der Hauptwert des Werkes liegt aber in der Wahrheit, mit der die Konstruktion durchgeführt und nach außen zur Geltung gebracht ist. „Sie ist eine der wenigen Schöpfungsbauten, die der Entwicklung der Architektur eine neue Richtung angaben. Sie ist durchaus eigentümlich, und in der Verwendung der Ziegel für diese Zeit ganz neu.“ Als Decken in den Hauptgeschoßräumen verwandte Schinkel



Abb. 123 Die Universität in Edinburg

stichbogige Tonnengewölbe, deren seitlichen Schub er in jedem Stockwerk durch eiserne Verankerungen aufhob.¹⁾ Da der Flachbogen für die Überwölbung der Innenräume gewählt ist, so brachte er ihn auch außen zur Erscheinung. Ebenfalls ganz neu ist die Wiederanwendung der glasierten Ziegel, wobei ihn der oberitalienische Backsteinbau beeinflußt haben mag; die Konstruktionswahrheit ging damit Hand in Hand — wohl auch die Kleinlichkeit in der Anwendung des Terrakottaschmuckes. Was Schinkel durch den Bau groß macht, ist die Beschränkung allen Beiwerks zugunsten der Masse, ist die Gliederung dieser Masse im Sinne der Konstruktion, ist die Anwendung der Konstruktion im Dienste des Schmucksinnes, mit einem Worte: ist die Wiedervereinigung von Bautechnik und Bauästhetik.

Unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, darf Schinkel an erster Stelle einer neu erwachenden Zeit stehen.

Von den Volksschulbauten möchte ich gleichsam das typische Beispiel in einem einzigen klassisch-klassizistischen Beispiel bringen, eine Fassade, die

¹⁾ Ebe irrt, wenn er da von „mittelalterlichen Strebepfeilern“ schreibt.



Abb. 124 Die Bauakademie in Berlin

pelte, die Rücklagen durch einfache dorische Pilaster eingefaßt; die Pilaster stehen auf den rustizierten Sockel auf und reichen durch zwei Geschosse. Zwischen die gekuppelten Pilaster des Mittelbaus ist in fünf Achsen eine doppelgeschossige Fensterreihung gebracht. Die Kraft des rustizierten Sockels wird durch das Vorwaltenlassen der Fläche, die nur zwei Fenster und den breiten Eingang hat, besonders betont. Fenster und Tür sind scheitrecht abgeschlossen. Der Hauptims mit ziemlich niedrigem Fries trägt ein flaches Dach. Es mag zugegeben werden, daß die Monumentalität solcher Bauten zufällig, etwa durch glückliche Wahl der Vorlagen erreicht wurde — immerhin kann unser Urteil gegenüber dem Fertigen dadurch nicht beschränkt werden. Denn das Fertige ist tatsächlich würdig und vorbildlich groß. Deshalb groß, weil es sich in der Benützung der Mittel, im Sinne des Zweckes, beschränkt hat.

Ein reicheres Gebiet der Betätigung in rein architektonischer Beziehung bot sich dem Klassizismus in einer andern, gleichfalls zeitgemäßen Aufgabe, dem Bau von Museen und Bibliotheken. Erst die französische Revolution hatte die Erkenntnis, daß die Werke der Kunst und Wissenschaft Gemeingüter der Menschheit sind, auch in weiteren Kreisen durchgesetzt. Da erst wurden öffentliche, dem Publikum zugängliche Museen geschaffen, und zwar war Deutschland hierin der erste Staat, der nach den neuen Anschauungen baute — im Grunde gegen die damals besonders im Gelehrtenstande festgewurzelte Meinung, daß die Kunst unter das Volk gehörte, um es zu bilden, wie es der Hellas auch gepflegt hatte und nicht in Museen, in „Invalidenhäuser oder Lazarette der Antike“.

im Sinne Schinkels gebildet ist und wohl tausendfältig in Deutschland, aber auch in Belgien und Holland nachgeahmt oder nachempfunden wurde und die auch den Wert größter Schmucklosigkeit und Beschränkung architektonischer Hilfsmittel mit klarster Befolgung der Raumforderungen verbindet. Es ist das die Bürgerschule in Zwickau (Abb. 125). Der Mittelbau, der um etwa 1 m vor die Front vortritt, ist durch gekup-



Abb. 125 Die Bürgerschule in Zwickau

Indes war schon das Vorbild, das die Renaissancezeit in Italien gegeben, zu leuchtend, als daß solche Einwände gefruchtet hätten. Das kapitolinische Museum (1471 gegründet), die Sammlungen des Vatikan, die vor allem unter Clemens XIV. und Pius VI. durch Visconti erweitert worden waren, das Museo nazionale in Neapel (seit 1790), waren seit langem Vorbilder für nordische Herrscher gewesen, zu sammeln und die Sammlungen dem Volke zugänglich zu machen. In Paris wurden die Kunstschatze im Louvre angehäuft, dann nach Versailles gebracht und zur Revolutionszeit wieder in das Louvre zurückgeführt.¹⁾ Durch die Raubzüge Napoleons ward das Louvre mitten in der Zeit des Empire zum größten Museum Europas. Der Ausbau des Louvre zum Museum ist in vornehmster Weise durch Percier und Fontaine im Sinne des latinisierenden Klassizismus geplant und geleitet worden (Abb. 126). Ein Museum ist trotz diesem aber das Louvre nicht. Die Architekturanlage, die Säulen, die an der Ostfassade dem Lichte den Eintritt in das Gebäudeinnere wehren, erinnern doch wieder und immer wieder an das Schloß.

Den Museumsbau im strengsten Sinne des Begriffs bot dagegen in manchen guten Beispielen Deutschland.

In Kassel hatte schon 1769—79 Du Ry im „Museum Fridericianum“ ein Museum geschaffen, das, wenngleich noch im Äußern stark den Schloßcharakter verratend, doch von großer Empfindung zeugt (Abb. 127). Die Fassade zeigt zwei Geschosse übereinander und ist durch eine glatte ionische Pilasterreihe geteilt, ein sechssäuliger ionischer Portikus steht in der Mittelachse mit einem flachen leeren Giebelfeld. Das Erdgeschoß zeigt rundbogige, oben scheitrechte Fenster und über dem Hauptims eine hohe Attika, die dem Ganzen eine englische Färbung gibt. Die Hinteransicht hat in der Mitte einen turmartigen Rundbau (von früher her) und zwei vorspringende Flügelbauten.

Den eigentlichen Museumscharakter zu treffen, war aber in der Hauptsache München vorbehalten.

1) Vgl. w. u. Schlösser.



Abb. 126 Die große Treppe im Musée du Louvre in Paris

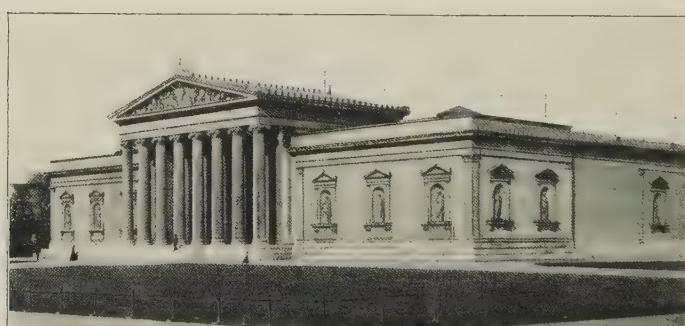


Abb. 127 Museum Fridericianum in Kassel

Dort ließ Ludwig I. von Bayern zur Aufnahme seiner in Griechenland und Italien erworbenen Bildwerke die Glyptothek durch Leo von Klenze (1816) erbauen (Abb. 128). Die Glyptothek ist ein Museum, das, im Grundriss etwa quadratisch, einen Hof einschließt. Die Architektur des Innern ist ganz sachgemäß auf eine vorzügliche Lichtwirkung hin so einfach wie möglich gehalten; das Äußere zeigt keine Fenster, da Deckenlicht (mit Ausnahme der hintern Ecksäle) durchgeführt ist. Statt der Fenster sind an der Hauptfront, zu seiten des Mittelbaus, je drei Nischen angeordnet. Der Mittelbau steht in feinst abgewogenem Verhältnis zu den Seitenflügeln. Er ist ein achtsäuliger Dipteros ionischer Ordnung mit flachem Giebelfeld. Die Harmonie des Ganzen spricht unendlich schön an, bei der Be trachtung wird dem Beschauer der Begriff der Klassik erst wahrhaft verständlich.

Gurlitt stellt dieses Werk neben das Berliner Schauspielhaus.

Einen zweiten Museumsbau schuf Klenze in der alten Pinakothek (1826—33) im Sinne der italienischen Frührenaissance (Abb. 129). Der Eingang ist entgegen jeder klassischen Gewöhnung an die Schmalseite gelegt worden, wohl weil damals die Hauptstraßenrichtung es so verlangte. Der Grundriss ist H-förmig. An der (südlichen) Langseite befindet sich eine fünfundzwanzigachsige Loggia, auf deren Attika 24 Standbilder berühmter Maler stehen. „Sie sollte nach der Absicht Klenzes hauptsächlich dem Zwecke dienen, von ihr aus unmittelbar zu jeder einzelnen Abteilung der Gemäldegalerie kommen zu können, ohne vorher durch den Anblick anderer Bilder, deren Räume sonst zu durchschreiten gewesen wären, abgelenkt und ermüdet zu werden.“¹⁾ Die

(Phot. Stengel & Co., Dresden)
Abb. 128 Glyptothek in München

¹⁾ Handb. der Arch. IV, VI. 4.

dekorativen Malereien sind von Cornelius. Das Innere der Pinakothek ist in einer vorbildlich vornehmen, nicht aufdringlichen Art mit Malereien geschmückt. „Das alte Berliner Museum und alle deutschen Galerien aus gleicher Zeit stehen weit hinter dieser Pracht zurück und diesem Adel im Geschmack“, sagt W. Bredt.¹⁾ Hervorzuheben ist noch, daß die alte Pinakothek eines der ersten Gebäude war, bei welchen wieder der Backsteinrohbau verwendet wurde. Auch Klenze ging, wie Schinkel, auf dem Wege des Klassizismus weiter. Wir werden aber weiter unten²⁾ sehen, wie sehr er sich dabei doch von der Form beherrschen ließ und dem Eklektizismus verfiel, während, wie schon die Bauakademie verrät, Schinkel wieder und wieder versuchte, selbst die Form zu beherrschen, sie dem Zwecke und seinem eigenen Schmucksinne dienstbar zu machen.

Über den Wert der oben zitierten Bredtschen Worte läßt sich besonders in bezug auf das Schinkelsche Museum (Abb. 130 u. 131) in Berlin streiten.



Abb. 129 Die alte Pinakothek in München

Die Einfachheit dort ist vom Architekten durchaus gewollt, Schinkel bezwang sich, seiner Phantasie da stattzugeben, wo ein stiller Hintergrund für die Ausstellungsgegenstände notwendig war. Wenn man schließlich noch einen Einblick tut in die Vor- und Entstehungsgeschichte des Baues, dann muß man seinen hohen Wert zunächst schon als Menschenwerk bewundern, — die endliche Lage aber, und die Gestaltung selbst sind von einer Harmonie und Majestät, die sich über die der Klenzeschen Bauten erhebt, zum mindesten ihnen ebenbürtig ist.

Den Bauplatz hatte Schinkel zunächst (1822) selbst gewählt, doch mußte er erst für Aufnahme des Gebäudes vorbereitet werden. Der „Kupfergraben“ wurde zur Fahrstraße gewandelt und der Kanal zugeschüttet, so daß hier gegenüber dem Königlichen Schloß und dem Zeughaus ein ausgezeichnet geeigneter Platz für das Museum, der zugleich ein Gelände für den projektierten Packhof bildete, gewonnen wurde. Das Museum stellt in seiner großen Masse ein wohlberechnetes Gegengewicht zum Schloß dar. Die Front diesem gegenüber wird durch 18 ionische Säulen aufgelöst, die den flachen Hauptsims ohne Attika tragen. Über diesen Hauptsims hinaus ragt das Viereck des Oberlichtes. Dies ist im großen die ganze Architektur.

1) W. Bredt, München. Bei Marquardt & Cie., Berlin.

2) Denkmäler — Ruhmeshalle. Vgl. auch Teil I, Geschichtliches. Auch das von Klenze in Petersburg geschaffene Museum der „Eremitage“ steht unter der Herrschaft von Form und edlem Material.



Abb. 130 Das alte Museum in Berlin von Schinkel

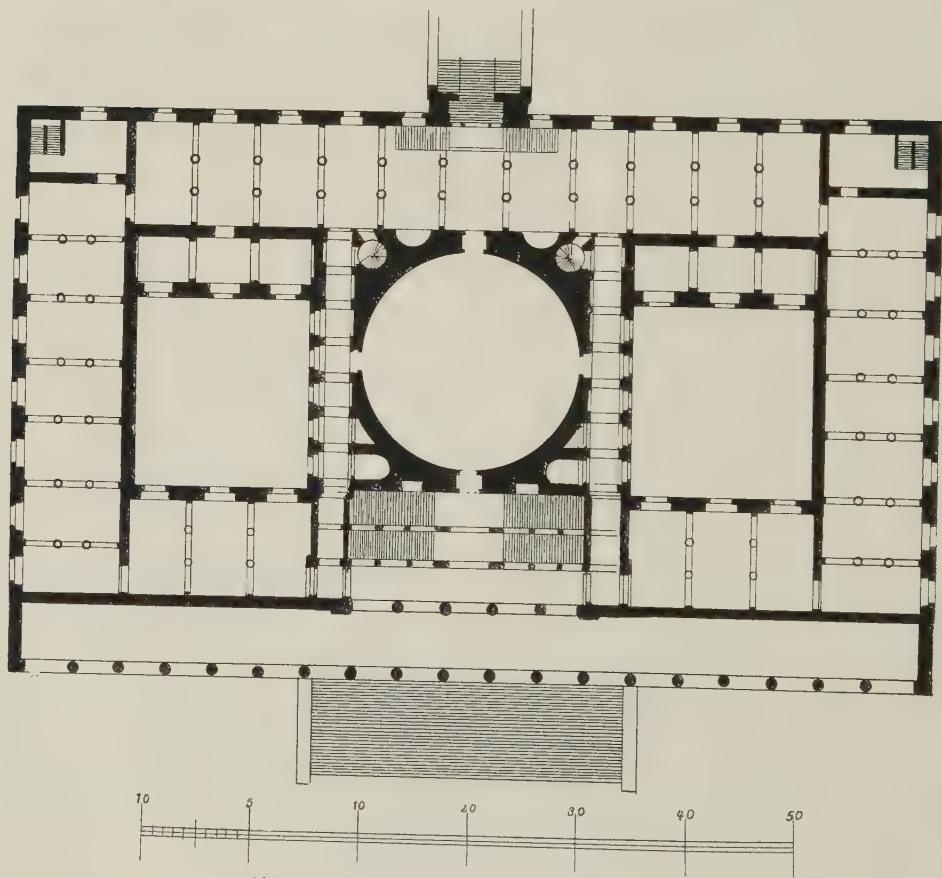


Abb. 131 Das alte Museum in Berlin Grundriß

Der Bau dauerte von 1825—28.

Die Grundrißanlage ist einfach und klar. Die Mitte wird von einer Rotunde beherrscht, um die die Räume im Erd- und Obergeschoß angeordnet sind. Zu dieser Rotunde führt eine doppelte Freitreppe hinter einer offenen Säulen-halle zu beiden Seiten der Mittelachse empor. Zwei Höfe schließen sich östlich und westlich an die Rotunde an. Diese, als Schwerpunkt der An-lage, ist in einfacher römisch-klassischer Weise als Kuppelsaal mit kasset-tierter Decke auf 20 korinthischen Säulen ausgebildet und mit Oberlicht er-hellt (Abb. 132) und reicht durch die beiden Geschosse. Die große architek-tonische Absicht des Museums liegt wesentlich in dieser Rotunde. Es ist nicht jene Ab-sicht, die wie im Barock auf die mächtige Raumbe-tonung in Skulptur und Malerei zielt, sondern eine, die durch Nebeneinanderstellen von Grös-sen den Eindruck des Monumentalen hervorbringen will. Darauf gerade hat Schinkel auch in seiner Handzeichnung vom Treppen-haus hingewiesen, wie an der reichen Verwendung von Staffage leicht zu bemerken ist, denn damit will er die Größe des Menschen als einziger wahren Maßstab erkannt wissen, an dem erst so recht die Majestät der Halle, die Macht der Säule ge-messen werden kann.

Von den Bibliotheken, die die Zeit des Klassizismus schuf, sind nur wenige wirklich bemerkenswert. Erst die neuere Zeit hat hier Eigenes geschaffen, indem sie mit Glas und Eisen tätig eingriff, große Räume bilden half, und Lese-säle baute (Paris, bibliothèque nationale). Die langgestreckten Gebäude, die nach dem Palastschema meist Rustikasockel und darüber die durch zwei Geschosse reichende Pilaster- oder Säulenstellung aufweisen, mit attikabekröntem Haupt-sims, sind auch hier in der Meistzahl vorhanden. Die Bücher wurden eben in Gestellen an hohen Wänden aufbewahrt. Die Leseräume fehlten meist in diesen sogenannten „Saalbibliotheken“.

Eine Wendung im Bibliotheksbau ist in dem Plan des Architekten Korb zu sehen, der 1706—23 die Bibliothek für Wolfenbüttel baute. Hier ist der Zentralbau zum ersten Male in Anwendung gebracht. Um einen ovalen Mittel-bau, den eigentlichen Büchersaal, gruppieren sich die Verwaltungsräume. Das Äußere des Baues bietet freilich noch gar keine künstlerische Ausbeutung dieser neuen Idee.



Abb. 132 Rotunde des Berliner Museums

Erst dem Architekten *James Gibbs* (1682—1754) war es gegeben, in der in den Jahren 1737—47 ausgeführten Radcliffe-Bibliothek zu Oxford diese Idee architektonisch zu verwirklichen (Abb. 133). Die Rotunde steht auf einem gleichfalls kreisrunden rustizierten Sockel mit abwechselnd überdachten und glatten Toren und Nischen. Sie wird umfaßt von 16 Paar gekuppelten korinthischen glatten Säulen, zwischen denen wiederum abwechselnd Nischen und Fenster sitzen und zwar je in quadratischer Form unten und hoch rechteckiger darüber. Die Überdachung der Fenster ist ein Giebel, die Nischen haben oben runde Umrahmung. Über den Säulen läuft ein Hauptsim's herum mit einer Balusterattika mit Urnenverzierung. Der Hauptsim's ist nirgends verkröpft, und gibt dadurch dem Gebäude einen klassizistischen Charakter. Diesem aber widerspricht die Bekrönung des Baues selbst durch die acht barocken Anschwünge, die von der Rotunde nach der Kuppel führen. Dadurch wird zugleich der Tambour, der an und für sich schon sehr durch den Hauptsim's der Rotunde überschnitten wird, gänzlich verdeckt, und die Wirkung, die groß begonnen, endet leider in Unverständnis und Widerspruch, läßt wohl auch erkennen, daß Gibbs die Architektur nicht in sich selbst hatte entstehen lassen,

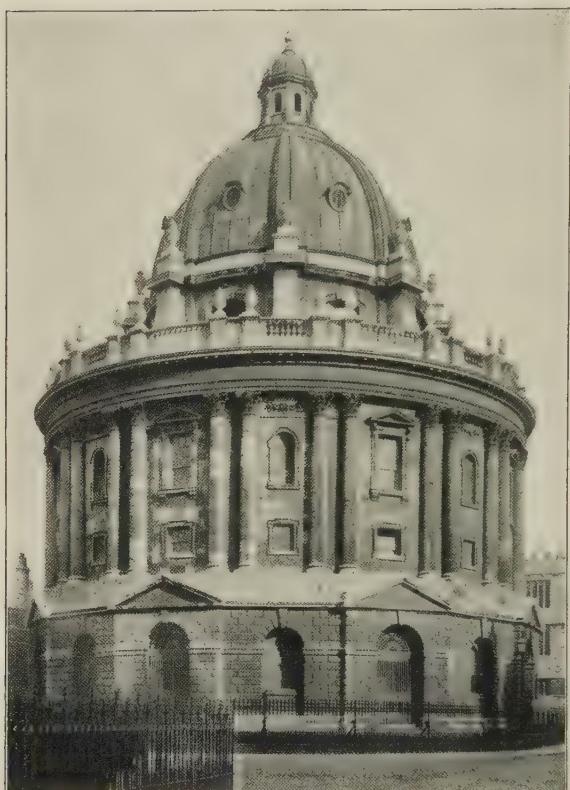


Abb. 133 Radcliffe-Bibliothek in Oxford

sen, sondern sie, wie Blomfield¹⁾ behauptet, einem Entwurf Christopher Wrens für das Mausoleum Karls I. entnommen hatte.²⁾ Auch im Innern herrscht großes Mißverhältnis der Formen.

f) Verkehrsbau (Börsen, Banken, Hallen, Zoll- und Lagerhäuser, Bahnhöfe)

Die Großzügigkeit der klassizistischen Architektur fand ein weiteres fruchtbare Feld auf dem Gebiete von Handel und Wandel an der Wende zum 19. Jahrhundert. Die Forderung eines mächtig-großen Saales als Hauptbedingung im Bau-

¹⁾ Vgl. Blomfield, *A short history* pp.

²⁾ Der wahrscheinlich durch San Pietro in Montorio in Rom beeinflußt gewesen sein mag.

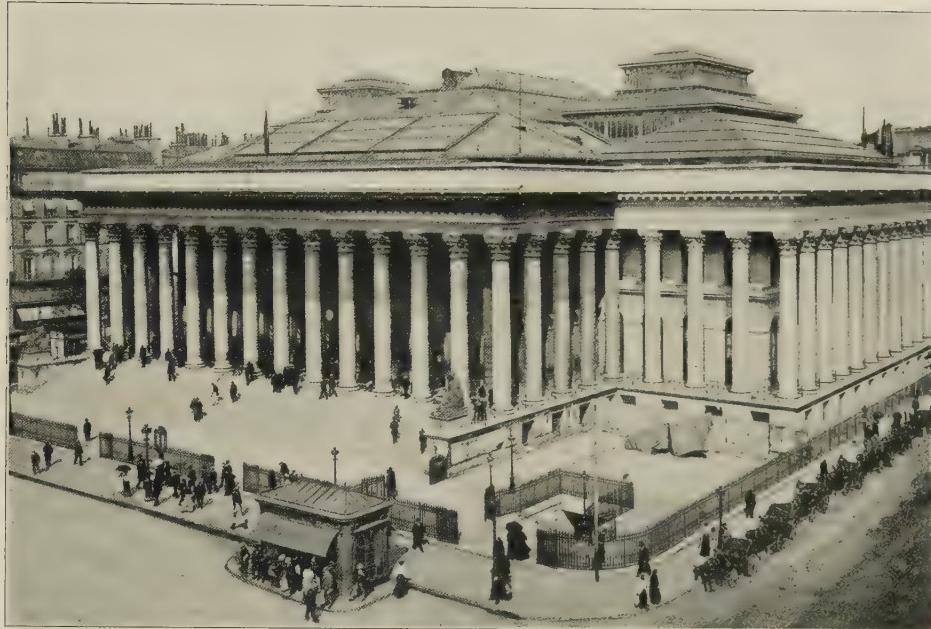
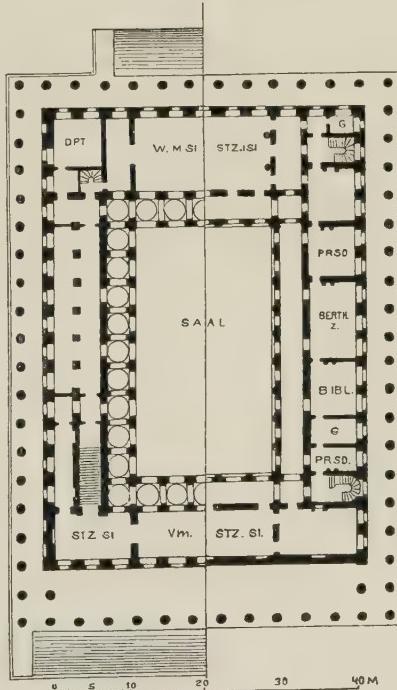


Abb. 134 Die Börse in Paris

programm, wie sie z. B. Börse und Bank notwendig machten, lud den Architekten doch geradezu ein, die ihm akademischerseits mitgegebene Wissenschaft von klassischen Baumitteln auszupacken und zu verwenden. Als verhältnismäßig frühestes und seinerzeit größtes Beispiel hierfür ist an erster Stelle die Börse in Paris (Abb. 134 und 135) zu nennen, die im Jahre 1808 von Brognart begonnen und 1827 von Labarre zu Ende geführt wurde. Die Anlage ist eine basilikale, was von außen freilich nicht gesehen werden kann; der große Börsensaal liegt in der Mitte, er hat eine Höhe von 23 m bei 17×32 m Grundfläche. Um ihn herum scharen sich die Räume für die Wechselagenten. Der Saal ist durch Oberlicht erhellt. Der großartige Eindruck des 49 m breiten und 71 m langen Gebäudes wird vor allem erreicht durch die Anlage der rings umlaufenden 12 m hohen Säulenreihe¹⁾: 14 Säulen in den Fronten und 20 an den Seiten schließen den Bau ein, machen aus ihm einen Peripteraltempel, dem allerdings die Giebelfelder vorn und hinten fehlen.

¹⁾ Seit 1903 durch Anbauten gestört.

Abb. 135 Die Börse in Paris (von 1903)
Grundriß

Statt dieser steht auf dem Sims eine glatte geschlossene Attika, die zum Teil das flach gewalmte Dach mit dem Oberlicht überschneidet.

Der Pariser Börse ähnlich ist die Petersburger, von *Thomas de Thomon* (Thomond, † 1816) am Newauer 1805—11 erbaut. Das Gebäude ist fast quadratisch und wird umgeben von einer ionischen Kolonnade von 44 Säulen. Eine 18 Stufen hohe Granittreppe führt zum Eingang. Auf dem weiten Vorplatz stehen riesige Rostrasäulen, mit der antik geformten Ara auf den Kapitälern. Der Saal der Börse ist 46 m lang und 26 m breit und mit einem verzierten Tonnen gewölbe überdeckt.¹⁾ Das Licht kommt in den Börsensaal zum Teil durch das Glasdach, zum Teil durch Halbkreisfelder im großen Tympanon.

Auf jeden Fall sind die beiden hier genannten Bauten großzügig aufgefaßte Eigentümlichkeiten, von denen der eine durch das Fehlen eines sonst überall willigen Giebelfeldes noch wesentlich gewinnt. Weniger Charakter zeigt hiegegeg die Royal Exchange in London (Abb. 136), mit acht Säulen in der Front, die ein Giebelfeld tragen, und die auch in ihrer Stellung am Ende einer belebten Straße sehr an die Pariser Madeleine erinnert.



Abb. 136 Royal Exchange in London

Geschlossener und selbständiger wiederum ist der Eindruck der daneben stehenden Bank von England (Abb. 137) von *Sir Robert Taylor*, einem ehemaligen Bildhauer (1714—88), der das Giebelfeld des Mansion House geschaffen hatte. Taylors Handwerkskunst sowohl als sein Stu-

dium in Rom, etwa um 1750, ist an dem Gebäude der Bank sehr wohl zu empfinden, darüber waltet aber ein ganz eigener, schwerer bis schwerfälliger Geist, der keine Angst vor großen Flächen hat und der Einfachheit eines großen Steinschnittes im Verein mit Pilastern alle dekorativen Aufgaben zumutet.²⁾ Er vermeidet ein Giebelfeld über der Hauptvorlage und sucht lediglich durch Schmuckwiederholung in dem zurückgesetzten Obergeschoß den Eindruck des Majestätischen zu erreichen. Vielleicht würde die Wirkung der langen, um die Ecke in die Straße hineinlaufenden Fassade noch mächtiger geworden sein,

¹⁾ Vues et monuments de St. Pétersbourg par Salandrousse de la Mornay, Paris 1808. Nach Ebe ist die P. Börse nach dem Muster der Pariser erbaut, die Entstehungszeiten der beiden Gebäude widersprechen dem aber.

²⁾ Gurlitt schreibt dies Walten dem Einfluß der Aufnahmen Woods in Syrien (Baalbeck) zu.

wenn Taylor ganz von der Anwendung der kannelierten korinthischen Säule abgesehen hätte, so stört doch der Gegensatz der harten Steinwand mit den feinen Bildhauerarbeiten, in Säulen wie auch oben in der bekrönenden Attikabalustrade.

Die fensterlose Wand ist auch an der Bank von Irland (bis 1800

allerdings Parlamentsgebäude) zu finden, mit Nischen zwischen glatten ionischen Dreiviertelsäulen und einem Portalvorbau in großen und doch schwälichen Formen mit Giebelfeld. Zur Wandteilung ist das blinde Fenster oder die Nische um 1780 noch notwendig. Erst eine spätere Zeit hat solche architektonische Hilfsmittel entbehren gelernt (z. B. in Edinburg National-Gallery, in Deutschland Schinkelsche und Klenzesche Bauten).

Ein feiner klassischer Bau, freilich ohne jede Übereinstimmung von außen und innen war die alte Börse in Amsterdam (1845) (Abb. 138) in schwerem hellenisierendem Stil. Ein Tempel mit vier ionischen Säulen, statt des Giebelfeldes eine grobe, unfertig erscheinende Attika. Dieser Tempel überragte basilikal die breiteren und niederen Seitenflügel, die in dorischer Architektur mit Eckpilaster, Plattenfries und je zwei blinden Fenstern übereinander belebt waren.

Unstreitig fallen gegen die vorbeschriebenen Werke jene ab, die dem zeitgenössischen Schema sich unterwarfen, ohne den Kernpunkt der neuen Aufgabe zu erkennen oder zu verwerten. Die Börse in Barcelona (Abb. 139) ist ein Beispiel hierfür. Sie unterscheidet sich wenig von einem Schloßbau oder einem Theater, ja sie erinnert geradezu an die Mailänder Scala durch die Folge der

Geschosse, die Teilung der Achsen und die Verwendung der Pilaster. Der Erbauer, Juan Soler (1731—94), hat zwar im Grundriß teilweise in Anlehnung an den früheren gotischen Bau großes Geschick gezeigt, die Befangenheit aber, die ihm der Palladianische Formenschatz eingeimpft hatte, vermochte



Abb. 137 Bank von England in London



Abb. 138 Die alte Börse in Amsterdam



Abb. 139 Börse in Barcelona (Phot. Puig)
(Aus: Schubert, Geschichte des Barock in Spanien)

er nicht durch eine dem Grundriß entsprechende Lösung zu überwinden. Wir sehen den Rustikasockel mit vier Paar gekuppelten, glatt dorischen Säulen, die einen Balkon tragen, und darüber die große ionische Ordnung, die durch zwei Geschosse geht und das flache Giebelfeld, in dem recht unglücklich eine Uhr sitzt, trägt (Abb. 140).

Einen Schritt in die Neuzeit — gleichsam im Gegensatz zu der formbeherrschten Gestaltung der Amsterdamer Börse, dazu ein Menschenalter zurück

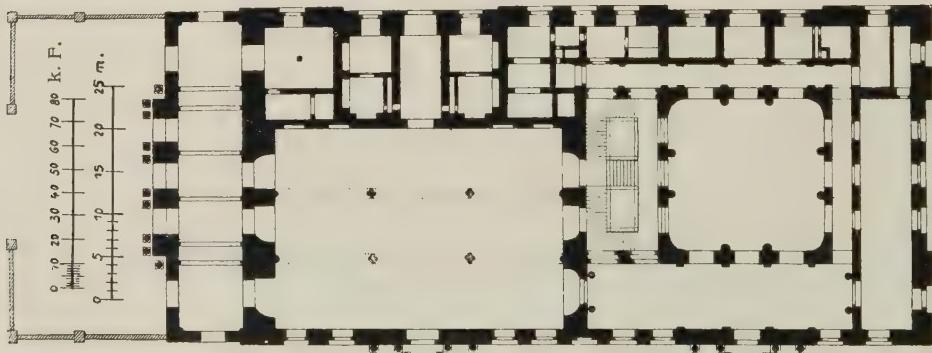


Abb. 140 Börse in Barcelona Grundriß (Nach Laborde)
(Aus: Schubert, Geschichte des Barock in Spanien)

von jener (1820) — tat die ehemalige Pariser Handelsbörse (Abb. 141), jetzt Getreidehalle, indem sie gar kein willkürliches Schmuckglied in ihre Konstruktion aufnahm. Sie verwandte die kupfergedeckte kreisrunde Halle als Hauptsaal, um die sich rings die Wechsel- und Agenturräume in Zweigeschossen anfügen.

Die Kuppel ist seinerzeit aus Holz konstruiert gewesen. Die Profilierungen sind hart und gesund, es herrscht im ganzen Raume ein durchaus nüchternes, zweckliches Walten mit Massen, das das Gebäude zu einem der frühesten Denkmäler des gegenwärtig so vielfach gepriesenen Sachstiles macht. Natürlich lässt sich auch heute darüber streiten, ob die Gebäude des Handels mit Recht oder Unrecht des monumentalen Architekturapparates bedürfen — und eine Nebeneinanderstellung schon von Berlages Amsterdamer Börse und der Börse in Berlin (von Hitzig) wird die Spaltung deutlich dartun, die zwischen Sachstil und Formenstil klappt: für den Klassizismus ist uns die Bemerkung jedenfalls von hohem Wert, daß mit dem Eindringen in das 19. Jahrhundert die akademischen Formen anfingen sich an den mancherlei konstruktiv und sachlich wichtigen Bauaufgaben gleichsam abzuschleifen, und die Nüchternheit des Tages, wie es Handel und Wandel forderten, zutage trat.

Die großen Hallen, die beispielsweise die Hafenstädte für ihren Handel nötig hatten, wurden mit jedem Jahrzehnt, das der Neuzeit zuschritt, nüchterner und nüchterner. Großflächige Fronten, wie sie die Entrepôts in Gent, Brüssel, Antwerpen boten, sind nur durch die Masse ihrer Flächen, durch die Monotonie ihrer Fensterreihen „groß“, ja grenzen zuweilen an Majestät und Monumentalität.

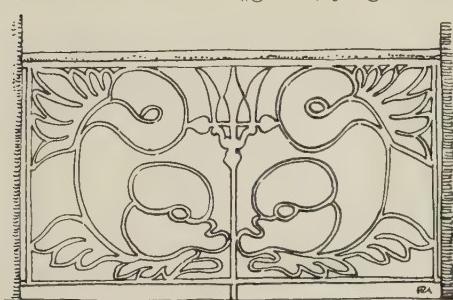


Abb. 142 Geländer von der Minque in Brüssel

Säulenhof steht ganz fremd in der Umgebung der steifen, deutschtmülichen Giebelhäuser auf dem stillen Platze. Eine Bewegung macht nur das Geländer (Abb. 142), das die Säulen um die Minque herum verbindet, ein lustiges Geländer aus Gußeisen,

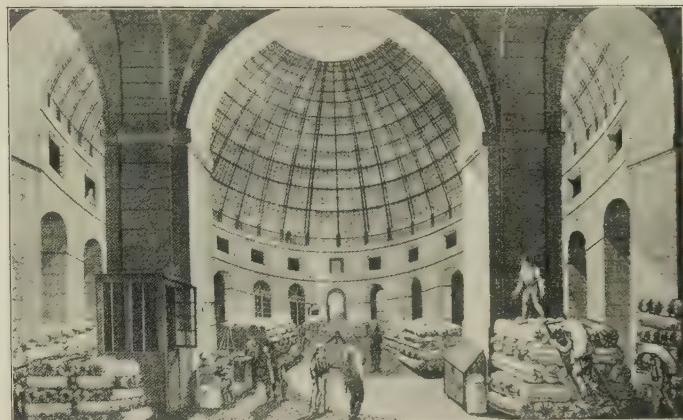


Abb. 141 Ehemalige Pariser Handelsbörse

Kleinere Städte, wie das ehemals so lebhafte, jetzt still versonnene Brügge, haben hingegen auch in Nutzbauten eine gewisse Poesie niedergelegt, die durchaus biedermeierlich anmutet.

Ich denke hierbei an den Fischmarkt von Brügge, den Calloigne 1821 erbaute. Er besteht in einem Rechteck, das auf drei Seiten mit Arkaden aus glatten dorischen Säulen gefaßt ist, 98 Stück. Außerdem umschließen noch 24 Säulen den eigentlichen „Börsen“-pavillon, die „Minque“ genannt. Der

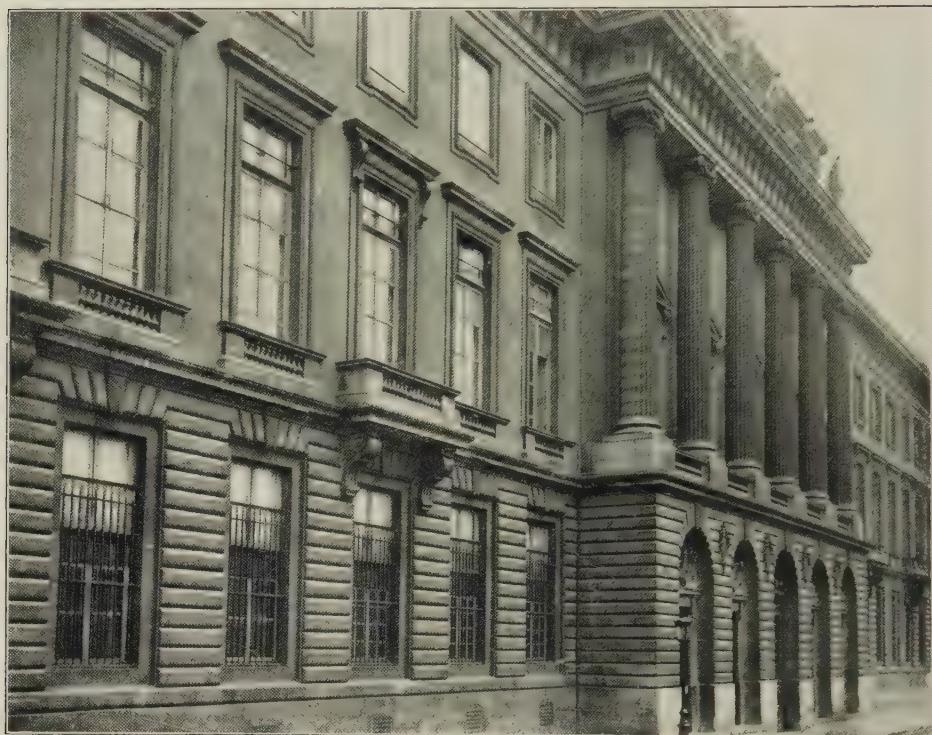


Abb. 143 Die Münze in Paris

das Delphine darstellt, die sich am Dreizack stoßen, und die in ganz vorzüglich lebhafter (plätschernder) Weise den Rahmen füllen. Das ist Kleinarbeit, auf die sich das Formschaffen des Klassizismus noch beschränkt, nachdem er des pompös-kräftigen Gestaltens ohnmächtig geworden ist, ihm wohl auch pekuniäre Grenzen gezogen worden waren — oder nachdem, wenn man will, der aus den Großstädten stark quellende Strom des klassizistischen Formgedankens in seinem Lauf in die fernen, fernsten Gliederchen des Landes immer feiner und dünner geworden war, und in immer langsamem Pulsschlag wirkte.

Die Formen, die die Großstadt, die Akademie schuf, wanderten in die kleineren Städte, und wir haben im Verlaufe der Betrachtung der klassizistischen Bauwerke oft genug sehen können, wie Kirchen und Theater, Justiz- und Verwaltungsbauten in Grundriß- und vielfach auch Fassadenbildung von der Provinzstadt zur Hauptstadt Beziehung knüpften.

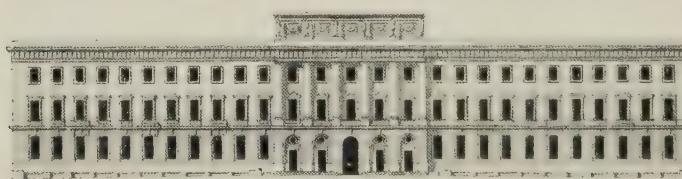


Abb. 144 Die Münze in Paris Fassade

jener Grundriß, die oder jene Fassade aber nicht einmal für die dem Urbild entsprechende Bauaufgabe, sondern für eine ganz andere verwandt; die Form des Tempels finden wir an der Kirche wie an der Börse. Den Grundtyp des Palastes

Da und dort wurde der oder



Abb. 145 Links Aduana, rechts Kunstakademie San Fernando in Madrid (Phot. Lacoste, Madrid)
(Aus: Schubert, Geschichte des Barock in Spanien)

benutzte mancher Architekt auch für sein Justizgebäude — der Formalismus, das Kleid galt hier gleichsam als Priestergewand, das, einem noch so profanen Körper übergestülpt, diesen „sakrosanktionierte“.

Im Jahre 1771 erbaute *Jacques Denis Antoine* die Münze in Paris (Abb. 143 und 144), ein langes, dreistöckiges Gebäude, das in seiner Stellung am Seineufer wohl einen mächtigen Eindruck machen durfte. Die Münze, jener rein merkantil-prosaische Bau, bedurfte seiner Stellung wegen eines ganz besonderen Kleides. Die Schöpfung Antoine ist auch ganz besonders, ist tatsächlich eine große geworden. Ihre Größe ward allgemein anerkannt, ihre Fassade diente beispielsweise auch dem Erbauer des Königsschlosses in Brüssel und auch für das Schloß zu Coblenz zum Beispiel. Denn sie ist königlich, nicht merkantil. Roms Renaissance war hier ohne Zweifel das Vorbild.

Auf dem Rustika-Erdgeschoß, das dem Ganzen als Sockel dient, und das eine fünfachsige Mittelvorlage aufweist, erhebt sich der zweigeschossige Oberbau. Das Band, das diesen Oberbau vom Sockel trennt, wird aller drei Achsen durch Balkone herausgehoben. Das erste Obergeschoß hat kräftige simsüberdachte

Fenster, das zweite einfach umrahmte. Über dem Ganzen zieht sich das kräftige Hauptgesims mit Konsolen hin. Der Bau würde einen römischen Palasteindruck machen, wenn die Geschoßhöhen größer wären. Beim Betrachten des Portales, das drei von den fünf Achsen der Vorlage in Anspruch nimmt und sich im Innern mit fünf Achsen zu einer Säulenhalde erweitert, von der seitlich Gänge parallel zur Gebäudefront abzweigen, kommt einem der Gedanke an das römische Palastvorbild ganz nahe — man sieht in dieser ganzen Anordnung ein Zurückgehen auf den Palazzo Farnese in Rom. Das Äußere der Vorlage ist jedoch ganz eigenständlich-schön. Auf den fünfachsigen Sockelbau, mit rundbogigen Öffnungen stellen sich sechs kannelierte ionische Säulen, die durch die beiden oberen Geschosse bis an den oben erwähnten Hauptsimls reichen, und ihren Ausklang darüber hinaus in fünf allegorischen Figuren auf Postamenten finden. Ein flach-



Abb. 146 Custom House in Dublin

gedeckter Oberbau erhebt sich dahinter. Wir sehen, hier hat Antoine, dessen Größe wir schon am Justizbau in Paris zu erkennen vermochten, wiederum aufs Giebelfeld verzichtet, zugunsten eines mit der Hauptrichtung der Umgebung — die gibt die Seine an — übereinstimmenden Horizontalismus, dem zuliebe die Profile alle groß, ausladend, fast roh gestaltet sind.

Eine dankbarere Aufgabe als im Gebäude der Münze in Paris hätte Antoine wohl nicht leicht wieder finden können, dankbar der Kraft seines Formensinnes, dem alles Kleine fremd war. Von derselben Formenkraft spricht auch die von ihm erbaute Münze in Bern, ein Bau aus zwei Flügeln mit abgewalmtem Dach, die durch hohe Mauern verbunden sind. Hier sind Band, Hauptsimls und Steinschnitt wiederum von vorzüglich großer Wirkung.

Der Pariser Münze ähnlich ist die Aduana in Madrid (Abb. 145), von Sabatini (1769); dasselbe römische Renaissancevorbild erzeugte nahezu dieselben Formen. Doch wirkt Sabatinis Bau durch das Fehlen des säulentragenden Mittelbaues flacher. Als Palast mutet auch einer der hervorragendsten englischen Ver-

waltungsbauten an, das Custom House in Dublin (Zollhaus) (Abb. 146), von Architekt James Gandon (1742—1823), einem Schüler Chambers. Dies Haus hat eine ähnliche Lage wie die Münze in Paris, es steht am Flusse (River Liffey). Gebaut wurde es 1781—91.¹⁾ Während aber Antoines Werk ein Vorbild für Paläste wurde, war Gandons Bau im Banne eines Palastbaues geschaffen; es erinnert in seiner Architektur stark an Somerset House, an das Hauptwerk Chambers. Die Ruhe, die die Münze in Paris atmet, die Harmonie jenes Baues mit dem bildbeherrschenden Strome, ist beim Custom House nicht zu finden. Die Motive häufen sich, ja stören sich gegenseitig. Die mittlere Vorlage, die in ihrer Mitte wiederum eine Vorlage hat, einen viersäuligen Portikus mit Giebelfeld, ist viel zu mächtig für die ganze, sonst gewaltig große Front, die aber seitlich wiederum durch dreiachsige Vorlagen mit je zwei mächtigen Säulen gekürzt wird. Das Giebelfeld der Mittelvorlage wird durch eine hohe, glatte Attikawand erdrückt, der Kuppelbau auf viereckigem Tambour ist zu schlank und schwach, um (etwa wie bei Soufflots Hôtel Dieu in Lyon) die Front zusammenzuziehen, und doch wieder zu hoch, um nur als Mittelbekrönung angesehen zu werden. Und schließlich wird der Charakter des Nutzbaues nicht nur nicht zum Aus-

druck gebracht, sondern geradezu verleugnet und versteckt hinter einem unruhigen Schwall architektonischer Phrasen. Die einfachen Zollhäuser und Niederlagen, wie die oben genannten belgischen, sind im Gegensatz hierzu von einer wohltuenden Wirkung. Ganz lächerlich mutet die Verwendung der klassizistischen Architektur an, wenn sie nur als Front verwendet wird und den Hinterbau, d. h. den Hauptbau, gänzlich unberücksichtigt lässt. Dies Beispiel bietet Prag. Die Architektur vor dem dortigen Zollamt vom Jahre 1840 (Abb. 147) ist nur Maske. Sie ist eine große Wand, mitten in die altertümlich-gotische Stadt gestellt, etwa wie die Porte St. Martin in Paris mitten im Boulevard steht. Und doch wieder so ganz anders als jene. Denn hier ist nur leere Theaterei in plump dorischem Gewande zu sehen, so plump als möglich, mit einem wenig kindlichen Gehänge über der mittleren Fensterpartie. Die ganze



Abb. 147 K. K. Zollamt in Prag

¹⁾ Die Gründung war schwierig. Ähnliche Gründungsschwierigkeiten zu bestehen hatte Gandon Lehrer Chambers beim Bau seines Somerset House.

Wand, die die Stirnseite des Zollhauses bildet, ist durch eine schwach vortretende Vorlage mit mäßigem Anlauf in drei Teile geteilt. Der Sockel ist gequadert, der Hauptfries im Friese mit Triglyphen versehen, in seiner Höhe zum Ganzen der Wand bemessen. Die mittlere Vorlage hat zwei seitliche Lisenen, steht unten auf zwei plumpen dorischen Säulen auf und wird durch ein dreifach gekuppeltes und ein Halbkreisfenster in zwei Stockwerke geteilt. Die Seitenflügel haben je ein Fenster. Über der Mittelvorlage steht ein weitausladender Giebel mit Mutulenplatten, in diesem steckt der Doppeladler. Die Fassade ist in Putz hergestellt. Sie schlägt mit ihren heroischen Abmessungen die Umgebung tot.

Die Baukunst des zu Ende gehenden Klassizismus um die Mitte des vorigen Jahrhunderts begegnete noch einer ganz neuen Aufgabe, dem Bahnhofsbau. Nur wenige Beispiele vermochte der Klassizismus, dessen Schöpferkraft nahezu erloschen war, noch zu geben, da griff schon die Romantik mit romanischen und gotischen Formen ein und drückte der neuen Bauaufgabe ihren Stempel auf. Und doch hätte sehr wohl gerade der von überflüssigem Formalismus gereinigte Klassizismus im Verein mit der Eisenkonstruktion gute Werke schaffen können!



Abb. 148 Ehemaliger Thüringer Bahnhof in Leipzig

Der Genter Bahnhof, zum Teil heute umgebaut, zeigt eine erfreuliche

Fassadenteilung durch dorische Pilaster und dreifach gekuppelte schmale Fenster; der Thüringer Bahnhof in Leipzig (1856) (Abb. 148) macht mit den beiden, die viertorige Bahnhalle flankierenden Türmen und den seitlich angrenzenden Dienstgebäu-

den einen kräftig schönen Eindruck, auf den erst wieder neue Lösungen zurückkommen, nachdem die Stilwut Gotik, Renaissance und Barock nacheinander verlassen hat. Gerade das stabile Moment, das den klassizistischen Formen innwohnt, ist besonders geeignet, dem Eisen Aufstand, Gegenkraft und Ruhe zu bieten und in solchem Widerspiel von Form und Richtung, Bewegung und Ruhe das dem Bahnhofe eigene Gepräge entstehen zu lassen, das diesen charakterisiert. Im Thüringer Bahnhof zu Leipzig mutet die Reihung der vier Fensterpaare über den Bogenöffnungen, die sich von einem zum andern Turme zieht, der Horizontalismus der Gliederung, der stark und sicher auf die Senkrechten der Türme aufstößt, durchaus klassizistisch-echt empfunden an. Die Anzahl der Öffnungen entspricht der der Gleise, die Wahrheit des Aufbaues ist nicht verletzt worden — allerhöchstens wäre die Schüchternheit zu bemängeln, die die Eisenkonstruktion nirgends zur Schau kommen ließ, doch hieße dies selbst dem Klassizismus zuladen, unklassizistisch zu werden. Genug, daß der Formenreichtum des Klassizismus sich in diesem Beispiel fähig zeigt, am Ende seines Werdeganges eine neue Aufgabe so zu lösen, daß das Auge vom Anblick tatsächlich befriedigt, ja erfreut wird.

g) Der Wohnhausbau

Das freistehende Wohnhaus (Schloß, Schlößchen, maison de plaisir, Landhaus, Villa)

Bei der Betrachtung des Wohnhausbaues des Klassizismus ergibt sich folgende Zweiteilung: erstens die Anlage freistehender Wohnhäuser und zweitens die Anlage eingebauter Wohnhäuser. In die erste, größere und architektonisch reichere Gruppe gehören vor allem die Schlösser und Villen.¹⁾ Die Befreiung aus dem Zwange der mittelalterlichen Festungsform, etwa im Anfang des 17. Jahrhunderts, wie die Ausbildung des Schlosses zu immer heiterern, bewegteren Umrissen, ist von Italien ausgegangen. Aus dieser Quelle haben alle europäischen Nachbarländer geschöpft. Aber nicht der italienische Schloßbau, mit seinen Fluchten und langen Gängen oder der Palastbau, der sich um einen großen Hof schloß, war diesen Ländern vorbildlich für ihr Schaffen, sondern mehr die freistehende Villa, mit ihren Gartenanlagen, der Landsitz vor der Stadt, der fröhlichem Sommeraufenthalt zu dienen hatte. Wie ein Rückschlag mutet diese Sucht nach Ausdehnung, Freiheit, Öffnen des Hauses gegenüber dem Zwange an, den bisher das Leben in dem alten Renaissanceschloß ausübte. Zwar wurden auch in jenen Machtbauten Gärten angelegt, mit Hallen und Gartenhäuschen, aber das Band der umgebenden Mauer mit dem Wassergraben ließ nur enge gezierte Anlagen zu.²⁾

Die italienische Renaissance — so weit müssen wir zurückgehen, um die Gestaltungsformen des klassizistischen Schloßbaues in ihrer Entwicklung begründen und verstehen zu können — verdankt ihre großen Schöpfungen dem Streben nach einem ästhetisch vollkommenen Ideal. Solche Idealarchitektur, die in der Harmonie der Räume und ihrer Abmessungen, sowie ihrer praktischen Beziehungen zu einander besteht, die nicht in subjektiver Befriedigung der Lebensbedürfnisse — wie etwa die nordische Baukunst in erster Linie notwendigerweise pflegen mußte — ihr Ziel erreicht sieht, konnte in Italien auch eher verwirklicht werden als in den nordischen Ländern. Die Werke eines Alberti, Bramante und später auch das Schaffen von Michelangelo und Palladio beruhen mehr oder minder alle auf der Absicht, ihren Raumideen eine Form zu geben, nur im Sinne des ihnen vorschwebenden Ideals.³⁾ Die poetische Seite der italienischen Renaissance war es, die, als Reis fremdländischen Bauideen aufgepropft, die Renaissance in Frankreich, England und Deutschland zeitigen sollte.

Frankreich

Der französische Klassizismus ist aus der französischen Renaissance hervorgegangen. Der Schloßbau, den die De l'Orme und Du Cerceau noch als Idealbau auf dem Papier, den Lemercier in der Anlage des Schlosses zu Poitou für Richelieu zum erstenmal in wahrhaft bedeutenden Abmessungen gebracht haben, mit der ganzen Großartigkeit weitschweifiger Gartenanlagen, dieser Schloßbau klärte sich in François Mansart (1598—1666) zu jenem klassizistischen Stile ab, der von nun an Frankreich beherrschen sollte, wenngleich ihn das Wogen der Barock- und Rokokorichtung zeitweilig umbrausen mochten.

¹⁾ Der Begriff Villa bezieht sich im eigentlichen Sinne des Wortes auf ein Landgut, das Haus darin wird Casino genannt.

²⁾ Vgl. Jacques Androuet Du Cerceau: Les plus excellents bastiments de France. Paris 1579.

³⁾ Dr. H. Baron v. Geymüller i. Handb. der Arch. II, VI. G. erinnert hierbei an l'art pour l'art.

Im Schloß Maisons-sur-Seine hatte François Mansart das erste Kapitel des, ich möchte sagen, neuzeitlichen Schloßbaues gegeben, das architektonisch das Zeitalter Ludwig XIV. einleitet. Dieses Schloß, wie auch das Schloß Marly le Roy (durch die Revolution zerstört), waren, selbst zwar italienischen Ursprungs in ihrer Eigenschaft als Parkpavillons, Palazotti, Palazzuoli oder Casini, zum Vorbild auch für Deutschland und England¹⁾ geworden. Im Schloß Vaux le Vicomte (Abb. 149) (von Louis Ceveau 1612—70) endlich finden wir eine Anlage, die sich schon stark vom italienischen Schema emanzipiert hat, wenngleich einige Haupträume ihrem Namen nach dort noch erhalten sind. Das Schloß, mit einem Hauptkörper, an den sich zwei Schenkel nach vorn anschließen, die an ihren äußeren Ecken noch je eine weitere Vorlage haben und die durch einen Viertelkreishogen mit Plattformabschluß in Erdgeschoßhöhe mit dem Hauptkörper verbunden sind, steht auf einer Terrassenanlage. Die erste Treppe führt aus dem niederen Hof vor dem Schlosse,

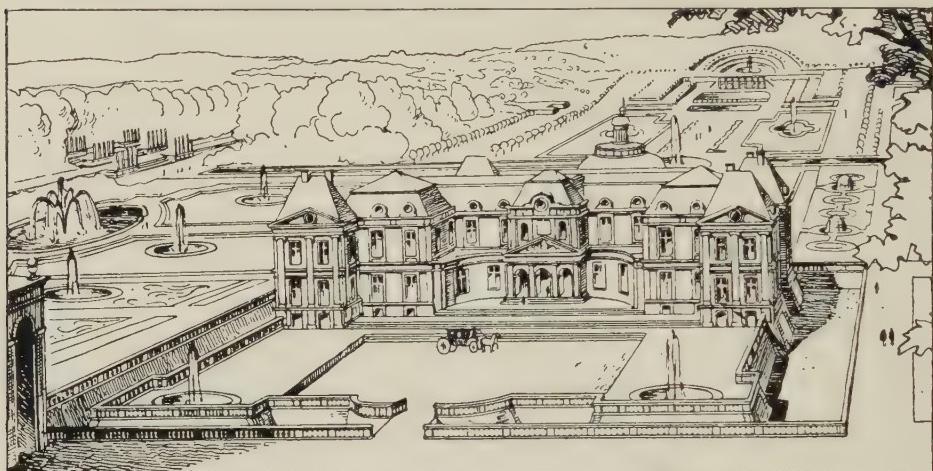


Abb. 149 Schloß Vaux le Vicomte

der nach alter Schloßbauweisemauerumgeben ist, auf die Höhe des Sockelgeschosses, die zweite Treppe verbindet die äußersten Vorlagen miteinander, die dritte Treppe verbindet die Schenkel miteinander, und die vierte endlich führt in das dreitorige Hauptgeschoß.

Diese Treppenanlage, die von außen auf die Höhe des Hauptgeschosses führt, werden wir in England wieder finden. Frankreich hat sie im Laufe der Zeit nicht beibehalten, sondern seine Schlößchen auf eine Terrasse gestellt und ebenerdig zugänglich gemacht. Dadurch aber, daß der Eintretende, ohne eine Treppe im Hause zu benutzen, schon im Bereiche der Haupträumlichkeiten sich befand, wurde auch die Treppenanlage, die in großen Schlössern und öffentlichen Gebäuden so von Bedeutung für die Raumgestaltung war, überflüssig; sie wurde zur Nebentreppen gemacht, ja, im Frankreich der rokokoklassischen Zeit, die dem Hause „à l'imitation des édifices de l'Italie“ nur ein einziges Geschoß gab, ganz verdrängt. Die Hauptstelle im Schlosse nahm der Hauptsaal, der „salon à l'Italienne“ ein, der dem Garten zugewendet lag, an ihn stieß das Vestibule, das

¹⁾ Die englische Palladianische Anlage, von Inigo Jones eingeführt, ist fast gleichzeitig entstanden. Der französische Einfluß kann vermutet, aber nicht als unbestritten hingestellt werden. Blomfield (s. u.) erkennt ihn nicht an.

auf die Hof-(„Zugangs“)seite hinausging. Der Speisesaal schloß sich links an, ein Kabinett rechts, verschiedene salles d'assemblée stießen an die salle à l'italienne, und neben diesen lag das Schlafzimmer, die Chambre de parade, mit einem alcove dahinter sowie der Garderobe und dem petit cabinet.¹⁾ Die sich an den Hauptkörper des Schlosses anschließenden Eckbauten hießen Salons de la galerie, von ihnen führten die „grandes galeries“ parallel zur Hauptachse in den Garten, als Schenkel den Hauptkörper einschließend. Die Salle à l'Italiane ging vielfach durch zwei Geschosse hindurch, von einer Galerie geteilt, wenn das Schloß zweigeschossig war, wie wir es in England häufig finden werden; die Bekrönung besteht dann in einer Kuppel. In späterer Zeit verwandelten sich die Galerien in niedrigere Verbindungsgänge, vielfach im Viertelkreis geschwungen; sie verbanden die Eckpavillons mit dem Hauptkörper; noch später, unter Blondel (1705—74) löst sich die ehedem geschlossene Baumasse auf in drei einzelne Körper, die Schenkel trennen sich vom Hauptbau und erlauben so Durchblicke (Vedouten) in die Gartenanlagen. Die Herrschaft des italienischen Idealbaues waltet im großen aber immer noch. Sie verbindet das Haus mit der umgebenden Natur, ordnet es der Ordnung des Gartens unter.

Erst der klassizistische Rückstoß, der um 1750 von England kommt, zerstört das ganze Bild. Als der den Klassizismus begleitende Aufruf zur Natur von dort nach Frankreich herüberschallte, der Garten aus den Fesseln gelöst wurde, die ihm Lenôtre angetan, da vereinsamte das französische Gartenschloß — nur in der nächsten Nähe des Hauptbaues wurde die architektonische Form beibehalten.²⁾

Die Natur, die Rousseau predigte, die die Holländer als neueste Rokoko-mode von China und Japan eingeführt hatten, und die vor allem in England durch Kent³⁾ architektonisch gepflegt wurde, hatte mit einem Male den Lenôtreschen Gartengeschmack beseitigt, sie wurde allseitig auf dem Kontinente als Befreierin aus der Fessel höfisch diktierter Konvenienz jubelnd begrüßt — und romantisch geliebt. Das phantastisch — oft aller Dynamik der Natur und Kunst spottende Naturkunststück, das viele französische und deutsche Anlagen zeigten, war keineswegs im Sinne eines gesunden Naturgefühls entstanden, und erst nach und nach konnte die im Wirbel des Revolutionszeitalters unruhig gewordene Kunst stillere und tiefere Bahnen einschlagen, und Anlagen schaffen, die, wie wir w. u. sehen werden, sich vor allem auf Gürtel der Städte, da wo ehedem die Festungswälle lagen, ausbreiteten.

Der oben erwähnte englische Rückschlag beeinflußte die französische Architektur aber nicht nur in ihren Gartenschöpfungen, sondern im Hausplan selbst. Der Einfluß Englands auf die Baukunst Frankreichs zur Mitte des 18. Jahrhunderts ist bisher nur wenig erkannt, und noch weniger anerkannt worden. Und doch ist er sehr groß. Die Pariser Akademie, schon unter Jacques François Blondel (1705—74), hat den englisch-palladianischen Grundriß als etwas ganz Neues gepflegt. Die Zeichnungen der Schüler, die maisons de plaisir au milieu d'un jardin

¹⁾ Auch lieu à soupape genannt (Stöpselabort), später auch lieu à l'anglaise. Im übrigen war die Hygiene dem alten Schloßbau ziemlich fremd. In Versailles mußte man sich noch der Nachtstühle bedienen, da die cabinets privés zu primitiv waren. Die Tuilerien hatten lange Zeit überhaupt keine Aborte (cfr. Viollet-le-Duc, sub latrines).

²⁾ Ein Beispiel dafür ist Versailles, mit den beiden Trianons, die eine abseits von der Garten-Architektur gelegene Welt für sich sind.

³⁾ Kent (1688—1748) war in Italien 1710 u. 1730 architektonisch durch Palladio, gärtnerisch durch die Ruinenmaler beeinflußt worden.

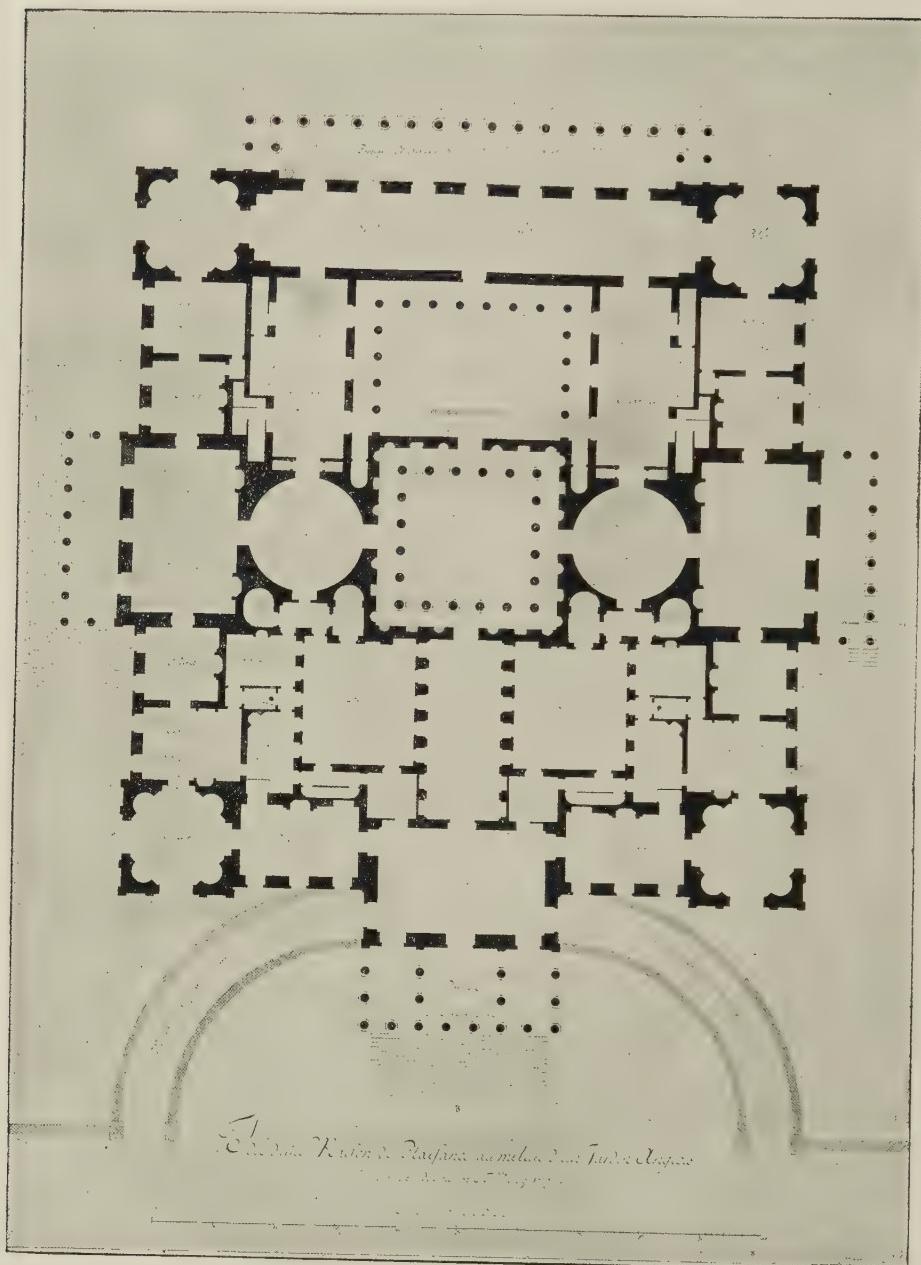


Abb. 150 Entwurf eines Landschlosses von Chr. Tr. Weinlig
 (Aus: Klopfer, Chr. Traugott Weinlig und die Anfänge des Klassizismus in Sachsen
 Verlag von Ernst Wasmuth, Berlin)

anglais¹⁾ (Abb. 150) bringen Grundrisse und Ansichten, die mehr Verwandtschaft mit Jones' Stoke Parc (1640) und Wynne's Buckingham House (1705), als etwa

¹⁾ Chr. Tr. Weinlig, Zeichnung in der Bausammlung der kgl. techn. Hochschule in Dresden.

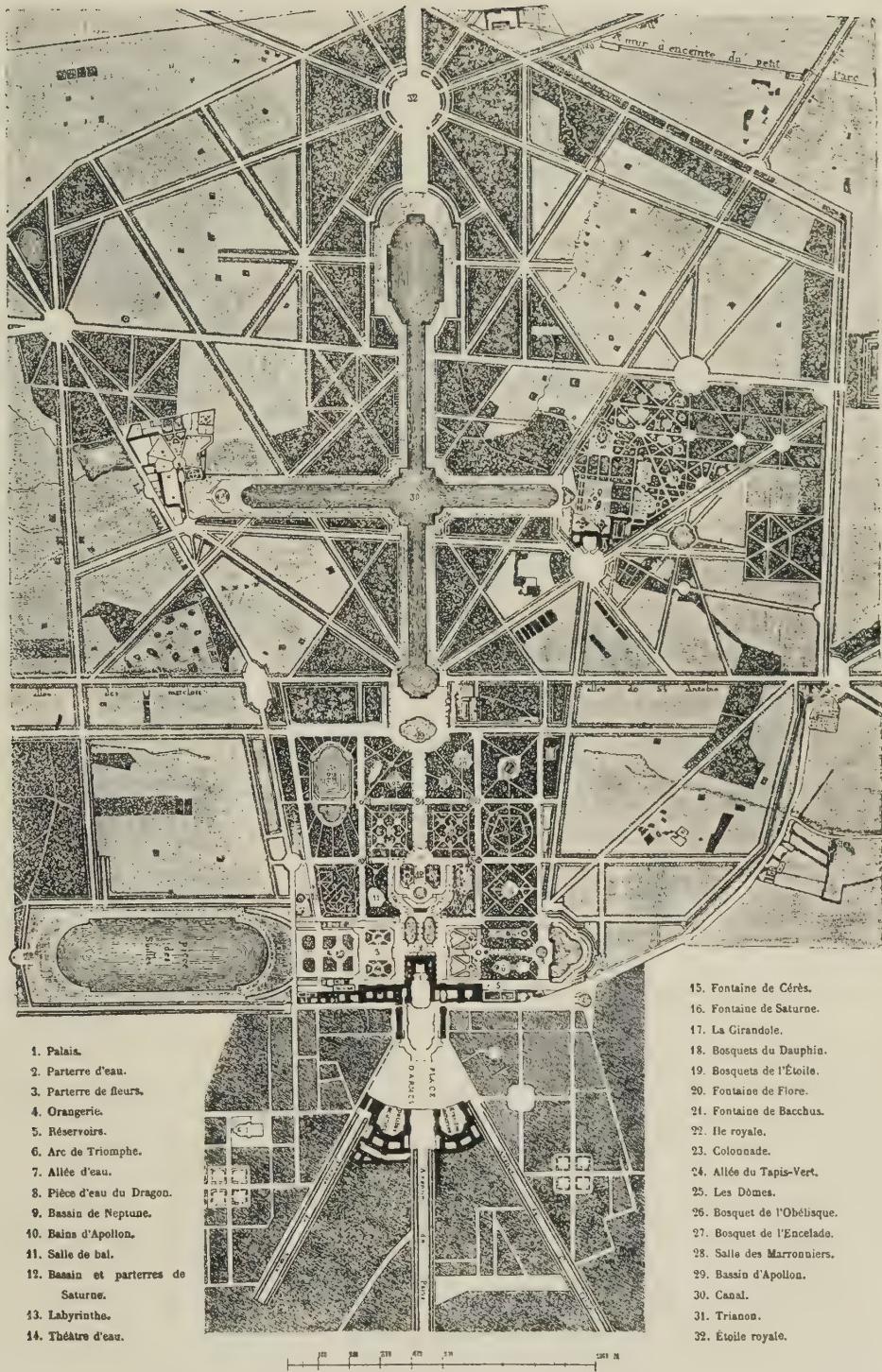


Abb. 151 Plan von Versailles
(Aus: Handbuch der Architektur, Bd. IV, 10)

mit den Plänen Mansarts haben. Palladio war zum zweiten Male nach Paris gekommen, aber es fand sich kein Mansart, kein Le Vau, der wieder mit hohen Dächern, kräftigvölkischer Detailierung und heimischer Anordnung die südliche Pflanze okulierte und kopulierte hätte. Palladio kam über England nach Paris. Der palladianisch-englische Grundriß bot aber trotzdem nichts Besseres, nichts Neues. Er fand auch den Boden nicht in Frankreich, den er in England so bequem befruchten konnte. Frankreich und England waren doch einander ganz entgegengesetzte Staatsgebilde: — hier die Alleinherrschaft des Königs, der Respekt vor dem Herrscher, der vom Roi Soleil auch auf den minderwertigen Bien-Aimé, Ludwig XV., übergegangen war — dort die Freiheit einzelner Grafen und Herren, die beinahe an eine Nebenstellung neben den Hof erinnerte. So wurde der englische Schloßbau im Grunde nur an der Pariser Akademie gelehrt, er bildete sozusagen die moderne Richtung, die die Briseux und Blondel protegierten. Die Revolution, die im Innern des Landes gärte, dachte an keinen Schloßbau.



Abb. 152 Schloß Versailles

Die größte Anlage des 18. Jahrhunderts in Frankreich bestand auch schon. Das war Versailles. Compiègne war zwar auch auf Befehl des Königs vom Hofbaumeister Gabriel gebaut worden, Versailles diente jedoch als Hauptresidenz. Dort ließ der König nach Gutdünken, ohne Rücksicht auf Vorhandenes, auf Überlieferung, auf Schönheit, um- und anbauen. „Sobald das tyrannische Geschöpf, das dort hauste, eine neue Bequemlichkeit brauchte, schien es die Mauern gleichsam abzuwerfen, um sich Platz zu machen“.¹⁾ Schon Ludwig XIV. hatte „für den Abdruck seiner Persönlichkeit“ durch die Schaffung der Galerie des glaces, der Kapelle (1710) und der beiden großen Flügel in Süd und Nord gesorgt — und damit für eine gründliche Zerstörung des einheitlichen Bildes von Versailles. Jules Hardouin Mansart hat hier im einzelnen Großes geschaffen — aber doch im ganzen zerstört. Nun setzte Gabriel den Pavillon als Verlängerung des nördlichen Armes des Schlosses an (später diesem entsprechend, wurde durch Dufour ein südlicher erbaut). Der Platz vor dem Schlosse, die Cour royale, ehemals 130 m breit, verengert sich jetzt auf 65 m; er wirkt tatsächlich eng, bringt dafür aber eine Tiefenwirkung der Platzwände hervor, die das Emplacement zur Place macht (Abb. 151 u. 152).

¹⁾ Vgl. Camille Mauclair, im „Baumeister“, Juli- u. Oktobernummer 1906.

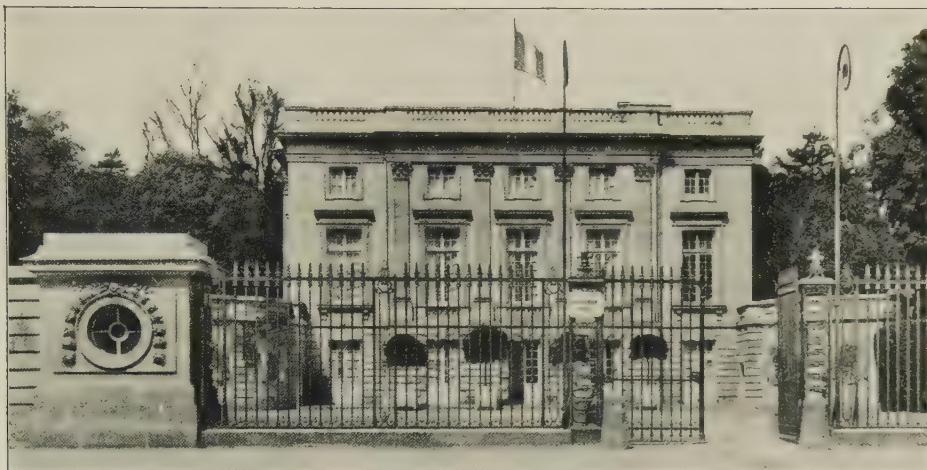


Abb. 153 Klein-Trianon in Versailles Vorderseite

Gabriel schlägt in diesen Pavillons (der von Dufour ist wohl von Gabriel ebenfalls geplant gewesen) eine uns bekannte Note an; die Verwandtschaft der Architektur dort mit der an den Garde-meubles in Paris ist unverkennbar. Aber auch damit vermag das unwohnliche Schloß nicht wohnlich zu wirken. Es ist aus der Geschichte bekannt, daß zu Ludwigs XIV. Zeiten die Beamten aus hygienischen Gründen das Schloß verlassen haben, um in der Stadt Versailles sich anzusiedeln (vor allem dem Schloß gegenüber in den jetzigen Kasernen) — die Pracht der Säle ging Hand in Hand mit der Kälte, die die großen Abmessungen, die freie Lage, das kalte Material (Steinfußboden) erzeugten. Der Sonnenkönig selbst fröstelte in den letzten Lebensjahren in diesen kostbaren leeren Räumen, „er ließ überall Kinderfiguren anbringen, um sich an dem Abbild der Jugend zu erlaben.“¹⁾ Etwa 1670 ließ er dann Grand Trianon erbauen, in das er sich öfter und öfter zurückzog, ermattet von der langen Zeit der Regierung und vom höfischen Repräsentieren; damals entstand auch die Kapelle in Versailles — „die letzte Großtat des französischen Barocks“. Unter Ludwig XV., um 1754, begann J. A. Gabriel den Bau von Petit Trianon (Abb. 153 und 154), der 1775 von Rich. Mique vollendet wurde. Dort wohnten die Geliebten Ludwigs XV., vor allen die Dubarry. Später bezog Marie Antoinette das Schloßchen, und trug in die nach englischem Geschmack gebildete Umgebung mit Molkerie, Scheunen und Hühnerstall die ganze Naturschwärmerie und schäferliche Empfindsamkeit ihrer Zeit. Auch den Hof nahm nun die von



¹⁾ André Pérat, Versailles (Verlag v. E. A. Seemann, Leipzig).

Abb. 154 Klein-Trianon in Versailles Rückseite

der Königin geliebte Umgebung auf: der ging aus seiner gespreizten Kavalierpose willig über in eine philosophisch-menschlich-heitere — „le roi est d'une bonhomie rustique“, sprach sich Edm. de Goncourt darüber aus.

Die Architektur von Klein-Trianon ist, da die Entstehungszeit des Baues in die Jahre Ludwigs XV. fällt, monumental, das monumentale Gewand fast zu groß für den zweistöckigen auf niedrigem Sockel aufstehenden Bau, der englische Einfluß ist unverkennbar, in der Magerkeit der Profile sowohl als in der balustrierten Attikabekrönung, der Gartenterrasse und der unmittelbaren Zugänglichkeit ins Hauptgeschoß (durch Bodenabtragung ist auf der Rückseite des Schloßchens der Sockel sichtbar); auch der einfache, kastenartige Umriß des Baues zeigen mehr Liebe zur Wohnlichkeit als Willen zu entsprechend architektonischem Ausdruck. Doch herrscht hier und vor allem in den strohgedeckten Hütten in der Nähe der größtmögliche Gegensatz zur kalten, unbequemen Herrlichkeit des Versailler Schlosses selbst — wenngleich in beiden Fällen die Pose, die Theaterei derselbe Hauptfaktor bleibt.

Die Zeit des Schloßbaues in Frankreich war zu Ende. Die Aufgabe wandelte sich. Der eigentliche Wohnbau, mitten in der Stadt, stellte jetzt seine Forderung an den Geist der Architektur. Das Hotel begann aus dem durch die Philosophen und Dichter des 18. Jahrhunderts neu bereiteten Boden der Pariser Gesellschaft zu keimen. — Die Revolution, und auch nachher die unruhige Herrscherzeit Napoleons, und die beengte Regierungstätigkeit des „Bürgerkönigs“ haben im französischen Schloßbau nichts Eigenes geleistet. Percier und Fontaine, die größten Architekten des Empire, haben wohl St. Cloud, Compiègne¹⁾, Fontainebleau, das Louvre, die Tuilerien, das Palais Royal architektonisch umgestaltet, erweitert oder ausgebaut; ja Napoleon trug sich kurz vor seinem Sturze noch mit dem Gedanken eines eigenen Schloßbaues — zur Ausführung aber ist ein ganzes Werk nicht gekommen. Die von Percier und Fontaine herausgegebene „Parallèle des principales résidences des souverains d'Europe“ stellen einen Einblick, gleichsam eine Parade zeitgenössischer und früherer Bauten dar, doch keine eigene Arbeit. Die Revolution hatte mit dem König auch sein Schloß gestürzt.

England

Inigo Jones (1573—1652), der Prophet palladianischer Architektur in England, hatte es vermocht, in kurzer Zeit die englische Baukunst zu befreien „from the imbecilities of the German designers“²⁾ und ihr in italienisch-palladianischer Bauweise den neuen Weg zu weisen, auf dem sie 150 Jahre lang wandeln sollte.

Inigo Jones war ein Mann, erfüllt, wie Du Cerceau oder wie De l'Orme, vom Gedanken auf einen Idealbau, er fand in Italien das Erträumte, er vermochte ihm sieben Jahre lang (1605—12) in Theaterdekorationen Ausdruck zu geben, und endlich, nach seiner zweiten italienischen Reise, die ihn nach Rom, Vicenza, Tivoli führte, die ihn bekannt gemacht hatte mit den Schriften von Serlio, Vignola, Fontana, Sabacco und — dies ist nicht unwichtig! — mit Philibert De l'Orme — hatte er vermocht, den Idealbau in all seiner theatralischen Größe in England heimisch zu machen, die Großen des Landes für diese neue Kunst zu begeistern und die Nachfolge der Baukünstler so zu beeinflussen, daß aus dem importierten Stil ein eigentümlich-englischer ward. Die Kaskaden in Tivoli, die Terrassen der Villa d'Este waren freilich im Wiesengrunde der südenglischen Landstriche nicht wiederzugeben, wohl aber ward die Villa Rotonda des Palladio in ihrer unpraktischen Schönheit nachgeahmt, die Ideen der Philibert De l'Orme und Du Cerceau,

¹⁾ Von Gabriel unter Louis XV. erbaut.

²⁾ Blomfield.

die den Schloßbau in großer Symmetrie mit Mittelbau und sich weit vorstreckenden Seitenflügeln als erste ausgebildet hatten, sich zu eigen aufgegriffen und verwertet.

Der praktische Engländer trat hinter den phantastischen zurück, ganz im Gegensatz zu Frankreich, das (Mansart) zu gleicher Zeit den Palladianischen Gedanken „nationalisierte“, den nordisch-gallischen Gewohnheiten (und Wohnlichkeiten) eigentümlich machte. Die auf Inigo Jones folgende Zeit erhärtete höchstens noch den einmal überkommenen Grundriß. Der Grundriß wurde so unpraktisch, so malerisch auf der andern Seite durch die Trennung von Hauptblock und Flügeln, die nur ein Säulengang verband, daß, um von der Küche, die in einem Flügel lag, zum Speisesaal im Hauptbau zu kommen, man erst ins Freie mußte und zuletzt noch durch endlose Gänge, wie in manchen Plänen des „Vitruvius Britannicus“ zu finden ist. Aber über solch praktische Gesichtspunkte blickte der malerisch empfindende Engländer hinweg. Sir Joshua Reynolds rühmt über alles dies kulissenartige Aufbauen der Baumassen, die wie auf der Bühne eines Theaters die Kulissen auf den Hintergrund hinweisen. „Um das Haupt-



Abb. 155 Blenheim Castle in Oxford

werk zu steigern, schuf er (Vanbrugh) seine zweiten oder dritten Baugruppen oder Massen, er verstand vollkommen in seiner Kunst, was in der unsern (Malerei) am schwersten (zu erreichen) ist, das Hinüberleiten in den Hintergrund ... und kein Architekt nahm mehr Sorgfalt als er, daß sein Werk nicht roh (crude) erschiene und hart, d. h. daß es nicht unerwartet oder unvorbereitet aus dem Grund heraustrat.“¹⁾ Diese Lobrede hält der Maler Reynolds dem Architekten Vanbrugh (1666—1726), der in seinem Werke, Blenheim Castle, ähnlich unpraktisch zwischen Küche und Speisesaal den offenen Hofraum gelegt hatte. Vanbrugh ist kein eigener Schöpfer, wenigstens nicht im Sinne Jones'scher Eigenheit, sondern ein Zweiter oder Dritter. Er ist in seiner Monumentalarchitektur der „Vollender dessen, was Wren anregte“²⁾, aber er ist roher im Detail; immerhin ist seine Kraft, das Bauwerk in seinen Massen sich steigernd zu formen, stark und groß. Der Idealbau, der das Schaffen von der Schale in den Kern verlangte, fand in ihm den rechten Mann. Blenheim Castle (Abb. 155) und Castle Howard sind Vanbrughs große Werke, sie verraten keine Skrupel in ihren Grundrissen, der Takt ist, wie schon oben bemerkt, im Reiche der Architektur zum kleinsten nur des Engländers Sache. Die überkommene Jones'sche Methode wird geübt, wird

¹⁾ Blomfield.

²⁾ Gurlitt, Geschichte der Kunst.



Abb. 156 Prior Park in Bath (Südseite)

über größere oder über kleine Aufgaben gespannt, sie ist dehnbar. *William Kent* (1685—1748) setzt in Holkham an alle vier Ecken des Hauptblocks, statt nur an die zwei andern, einen Nebenblock, die er durch Gänge mit jenem verbindet. *Isaak Ware* († 1766) verbindet in Chesterfield House, Mayfair, den Hauptblock mit den Nebenblocks durch gerade Flügel, nicht wie bisher

durch die üblichen viertelkreisförmigen. Wirklich groß sind aber *John Wood* und *William Chambers*. Woods Größe, sein Talent als Raumkünstler im großen Sinne offenbart sich in Prior Park in Bath, Abb. 156—158, vor allem darin, daß der Bau vom Architekten die rechte Stelle zur Wirkung bekam, den Kopf eines Hügels. Ganz selbstständig, nicht nach Schema Jones, ist die Grundrißanlage des Schlosses geplant: die Fassaden der drei das Besitztum bildenden Hauptbaumassen stellen drei Seiten eines regelmäßigen Achtecks dar, dessen Mittelpunkt in der Mitte eines kreisrunden Wasserbehälters liegt.¹⁾ Der Radius des umbeschriebenen Kreises ist 350 m lang. Die einzelnen Blocks werden durch eingeschossige Stallbauten in Sockelhöhe des Hauptbaues verbunden. Dadurch wirkt der Hauptbau selbst besonders mächtig, sein Sockel ist gleichsam über die Front nach beiden Seiten hin verlängert und bietet so einen mächtigen breiten Aufstand für den Oberbau. Das palladianische, schon von Jones eingeführte Gesetz, wie es Palladio auch an dem bekanntesten klassizistischen Vorbild der Villa Rotonda

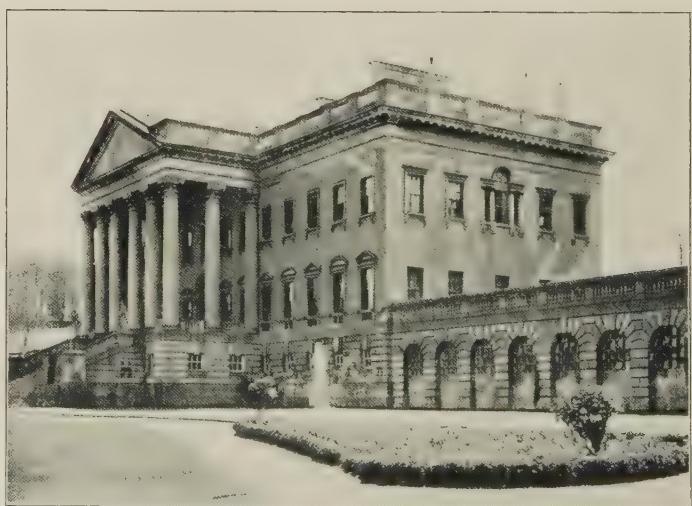


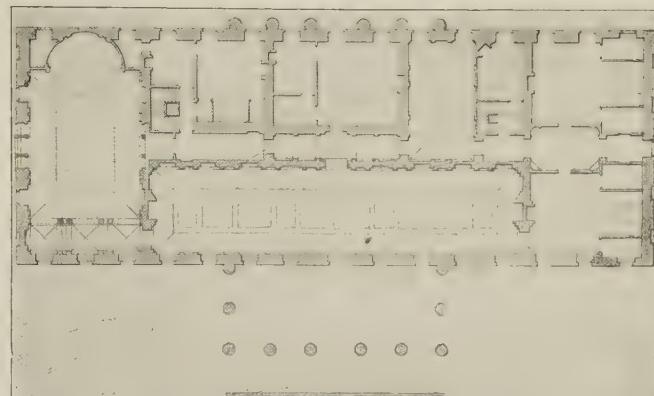
Abb. 157 Prior Park in Bath (Nordseite)

¹⁾ Das Bassin besteht heute nicht mehr. Näheres vgl. M. A. Green, The 18th Century Architecture of Bath. Bei G. Gregory. Bath 1904.

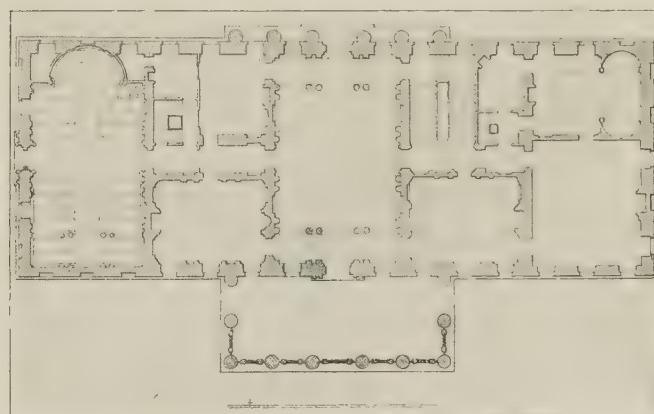
bei Vicenza gezeigt hat, Keller und Wirtschaftsräume im Sockelgeschoß über den Grund zu halten, hatte ja von vornherein zu einer gewissen Majestät des Hauses geführt, da die Haupttreppe hoch anstieg und ein willkommenes Mittel zu monumentalem Weiterschaffen durch breite Eingangshallen und Säulenportiken bot — die Sockelverlängerung bei Prior Park aber steht mit dem durch zwei Geschosse reichenden Portikus korinthischer Säulen in zwei Tiefenachsen in wahrhaft glücklicher Harmonie, in einer Harmonie, die durch den glatten Grund der Nebenwände am Hauptbau nur gehoben wird. Hier ist keine Kulissenarchitektur mehr im Sinne des Vanburgh, sondern alles Platzwand, dem Sehkreis tangential angemessen, mag sein, weniger gefühlt als gedacht, aber klug und gescheit gedacht!

Als letzter in der Reihe der palladianischen Klassizisten Englands ist *William Chambers* († 1796) zu nennen. Er schließt die Gruppe, die mit Jones begonnen, nach der Neuzeit zu ab. Nach ihm, ja schon um ihn herum, fing der hellenische Klassizismus an, in noch starreren Formen noch volksfremdere Bauten zu zeitigen. Es ist, als ob mit Chambers' Walten, und vor allem mit seinem größten Werk auf dem Gebiete des Schloßbaues, noch einmal alle Kraft und alle Sonnigkeit und alles Temperament des italienieliebenden palladianischen Geistes aufstünde, um kurz vor dem Verlöschen die Schönheit der unheimischen Pflanze noch einmal so recht in allen ihren Farben spielen zu lassen.

Chambers ist ein Weitgereister; er kennt die Pracht orientalischer Gärten, seit er als Kaufmann in China gewesen — dort erwachte seine architektonische Seele —, er hatte dann unter Clérisseau (1721—1820), dem Romkenner, in Paris studiert und gearbeitet, um schließlich die Kunst an der Quelle, in Italien, kennen zu lernen. Hatte Vanburgh in seinen Werken auf einen gewissen Bühneneffekt hingearbeitet, wie er von Jones gelehrt worden war, so wurde Chambers' Geist geführt von den Vorbildern, die er in Rom gesehen hatte, von dem Stein-



Erster Stock



Erdgeschoß

Abb. 158 Prior Park in Bath Grundrisse

schnitt, den Gesimsen und Kapitälen aus der alten Kaiserzeit und den Volksdenkmälern. Nun hatte er in Somerset House in London (Abb. 159) am Themseufer Gelegenheit bekommen, sein Können in aller Fülle zu geben. In diesem Bau liegt denn auch die ganze Stärke seines geschulten und fähigen Geistes, wenn wir die Kühnheit und Schärfe der Details betrachten, zugleich aber auch seine Schwäche, nämlich das Zurückebben der Genialität vor solchen großen Aufgaben, wenn wir den Aufbau im ganzen ins Auge fassen, der kein Organismus ist, wie etwa Jones' Anlage in Whitehall, der aber auch als Gefüge viel Zusammenhangslosigkeiten zeigt, Inkonsistenzen im Verwenden der Säulenordnungen und wenig Empfinden in der Verfeinerung der Baumasse von unten nach oben. Vor allem die Seite nach der Themse zu mit dem Haupteingang ist in ihrem allzugroßen Gegensatz von Rustika im Sockel, mit großer Überschneidung nach



Abb. 159 Somerset House in London

oben und der feinen korinthischen Ordnung darüber gar nicht zufriedenstellend. Die Gegensätze, die hier gebracht sind, sind so stark, daß sie alle Beziehung untereinander verlieren, daß sie gar nicht zusammenzugehören scheinen. Groß und majestätisch mutet hiergegen die Hofseite an. Die einfache Anlage dreier rechtwinklig aufeinanderstoßender geraden Baumassen in gleichem Steinschnitt und in gleicher Simshöhe läßt viel eher ein Verstehen und Erfassen des Ganzen zu. Der Abschluß an der vierten (Süd-) Seite ist nur dekorativ, stört aber den Einblick in den Hof nicht und gibt einen Maßstab für die Größe der drei anderen Baumassen. Jede Baumasse hat ihre Mittebetonung, die mittlere im Giebelfeld auf Säulenstellung, die ihren Aufstand, wie bei den englischen Palästen allen, auf dem Sockelsims hat, den anderen fehlt das Giebelfeld. Türme bzw. Kuppel bekrönen die Dachmitte.¹⁾ Eine Balusterattika zieht sich auf dem Hauptsims

¹⁾ Somerset ist nur im Haupt- und Westflügel vollendet. Bei der Beurteilung ist der Ostflügel hinzuzudenken.

entlang, die kleinen Bewegungen der Vor- und Rücksprünge alle mitmachend. Die Verwendung der glatten korinthischen Säule auf grob-dorischem Sockel macht den Gegensatz der Ordnungen nicht bewußt, um so weniger, als ja die dorischen Säulen fehlen, die auf der Eingangsseite als Träger der daraufliegenden Löwen den Eindruck des Ganzen so stören.

In diesem Herauskehren aber des Groben, Gewaltigen, des mehr hellenisierend Orientalischen als Renaissancistischen liegt doch schon unbewußt ein Ge- ständnis für die Zeit, die nun, durch Rob. Adam heraufbeschworen, die englische Kunst bis zum Einbrechen der Neugotik in ihren Banden hielt und die europäische Kunst überhaupt. Es liegt auch Beweis dafür drin, daß der Engländer die Kunst als Luxus empfand, mehr als etwa der Franzose, dem die Renaissance bis ins Herz gedrungen war, und nicht bloß als Ausdrucksmittel für Paläste und Kirchen diente, während der Engländer mit dem Eindringen des Hellenismus auch das Erwachen der Gotik erlebte und sich in der wechselseitigen Reklame von den



Abb. 160 Landhaus Grange in Hampshire

Adams und Pugin und Britton mehr und mehr dem Kultursinn der Baukunst entfremdete. Von 1770 an begann in England der Kampf des Klassizismus mit der Romantik. Der neu erwachenden Gotik setzte er aber nicht den Palladianismus gegenüber, sondern den Hellenismus. Dieses Abschwenken aus der Renaissancerichtung ist im Grunde nur eine Nuance dieser selben Stilart, kein Bruch mit ihr. Der Grundriß des Schlosses bleibt doch palladianisch, nur die Fassade und das Interieur ändert sich.

Das Schloß freilich, im Sinne der Jones und Vanbrugh, hat mit den Schöpfungen der Zeit nach 1770 nur noch wenig zu tun. Die Pracht der englischen Schloßbaukunst sank gegen das Ende des 18. Jahrhunderts. Wenn aber die englischen Aristokraten auch in ihrer Lebensführung ein genaues Spiegelbild des formgebenden Paris sein mochten, so endete der Ausdruck dieser Lebensführung im Rahmen der Baukunst doch nicht im Rokoko, sondern erkaltete im Gegen teil wieder und wieder zu den strengen Formen, die Inigo Jones eingeführt hatte.¹⁾

¹⁾ Vgl. Muthesius, Das englische Landhaus.

Takt und Tanz, Lebenswärme und Seele lebten eben nicht in den englischen Schöpfungen. „Sie stehen in ihrer geistigen Gestalt tief unter den gleichzeitigen Schlössern der deutschen Kleinfürsten, denen man mehr innern Anteil des Bauherrn nachempfindet. Gewaltige Mittel und rücksichtslose Ausnützung der Macht schufen die englischen Landsitze nach einem Plane: sobald der Architekt den Entwurf vollendet hatte, scheint die künstlerische Arbeit getan, ist der Bau schönheitlich fertig. Die Ausführung ist nur eine Sache handwerklichen Betriebs.“¹⁾

Der Stil, den die Brüder Adam an Stelle des palladianischen setzten, ist, wie oben erwähnt wurde, hellenisch, noch strenger als etwa der Stil Louis' XVI. in Frankreich, kälter, unbiegsamer. Die Werke, die die Architekten, vor allen Robert Adam (1728—92), James Wyatt (1748—1813), J. Nash (1752—1835), William Wilkins (1778—1839) und Sir Robert Smirke (1780—1867) hervorbrachten, sind ohne jede seelische Empfindung, innere Verarbeitung; Blomfield nennt sie nicht mit Unrecht „frippery“, d. i. Trödelkram.

Das englische Landhaus zur Zeit des Hellenismus, etwa das Landhaus Grange in Hampshire (Abb. 160) (von Wilkins, 1820), ist ein griechischer Tempel, dessen Einheit durch Vorlagen und seitliche Flügelbauten zerstört ist, der sich notdürftig, der Form zuliebe, mit Oberlicht behelfen muß und da auf Fenster verzichtet, wo das Durchschnittshaus sonst Fenster zu haben pflegt. Für die innere Leerheit des hellenistischen Formenkrams spricht noch, daß verschiedene der oben genannten Architekten außer hellenisierenden auch gotisierende Bauten geschaffen haben im Sinne der Pugin und Britton, daß also die Form tatsächlich nur ein Gewand war, in das der Körper — auf Wunsch der Bauherren — eingewängt wurde.

Belgien und Holland

Schon die Lage der Niederlande zwischen den Ländern, die den Klassizismus am regsten pflegten, zwischen Frankreich und England, läßt vermuten, daß die Architektur in den Niederlanden keine selbständige entwickelte, sondern eine von hüben und drüben beeinflußte sein mußte. Der Schloßbau in Belgien wie in Holland war zur Zeit des Klassizismus sehr rege. Vor allem ist das Gebiet des Landhauses, des kleineren Schlosses, gepflegt worden, und der Beispiele sind viele aus jener Zeit, die im Vereine mit den englischen Gartenanlagen vor den großen Städten, wie Amsterdam, Antwerpen, Brüssel, Lüttich und Namur, von der Bautätigkeit des Landes reden.

Dabei können wir bemerken, daß in Holland der englische, in Belgien der französische Grundriß vorherrscht, daß dann, vor allem gegen Ende des 18. Jahrhunderts, der englische Grundriß mehr und mehr Einfluß über den französischen gewinnt und daß noch später sogar rein klassische und wohl auch gotisierende Versuche gemacht worden sind, so daß am Ende die Betrachtung der Bauten in diesem kleinen Lande gar imstande ist, uns ein viel leichter übersehbares Bild der Bauentwicklung des klassizistischen Wohnhauses zu bieten, als etwa Frankreich und England selbst oder auch Deutschland.

Holland. Holland läßt, wie erwähnt, den englischen Einfluß sofort erkennen. Eines der deutlichsten Beispiele dafür stellt das Landhaus bei Zutphen (Abb. 161 u. 162) in der Provinz Oberyssel dar. Es ist der älteste klassizistische Schloßbau im Stile des Klassizismus und wurde schon im Jahre 1700 „door eenen Engelschen bowmeester ontworpen“, wie Goetgebuer schreibt. Die Verwandtschaft mit Inigo Jones ist unverkennbar. Ich stelle den Plan des Schlosses zum Ver-

¹⁾ Gurlitt, Geschichte der Kunst.



Abb. 161 Landhaus bei Zutphen

gleich neben den Plan von Latham Hall (Abb. 163) von Giacomo Leoni¹⁾), einem Schüler Campbells. Die Ähnlichkeit zwischen beiden ist groß. In dem einen Flügel befinden sich die Ställe, an diese schließt sich bei Schloß Zutphen die Orangerie an, im andern die Küche mit dem Zubehör — dieselbe Unbequemlichkeit der Verbindung von Küche und Speisesaal, der im Hauptgebäude liegt, nur daß hier (Zutphen) der Gang geschlossen ist, während in Latham Hall die Speisen durch die freie Luft

¹⁾ Giacomo Leoni, ein Venetianer, den Lord Burlington nach England brachte (1715—16). Latham Hall ist etwa um 1720 erbaut. Landhaus Zutphen wurde 1742 erst bezogen; es muß dahingestellt bleiben, ob es um 1700 oder erst später erbaut worden ist. Leoni starb 1746.

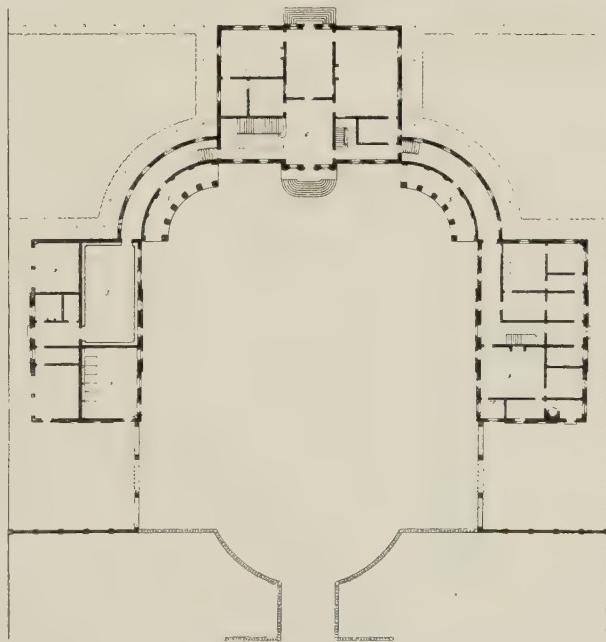


Abb. 162 Landhaus bei Zutphen Grundriß

getragen werden müssen — auch im Hauptbau nahezu dieselbe Lösung, die Lage der Haupträume, der Treppen und Nebenräume. Das Äußere des Schlosses ist trocken und ärmlich. Die Schönheit der Freitreppe ist nicht empfunden und ausgenützt worden, die Gliederungen am Hauptbau sind dürftig, der Bau macht einen anfängerhaften, schülerhaften Eindruck.

In jeder Beziehung großartiger finden wir die Schloßanlage von Soestdyk (Abb. 164 u. 165), in der Nähe von Amsterdam, die im Jahre 1816 durch den Dordrechter Architekten Jan de Greef, der in Italien die Palladianischen Werke studiert hatte und wohl auch durch die Kunsliteratur von englischer Seite stark beeinflußt worden sein mag, geschaffen wurde. Die Anlage umschließt mit den drei Baukörpern nicht den ganzen Hofraum, sondern nur die Hälfte davon, der

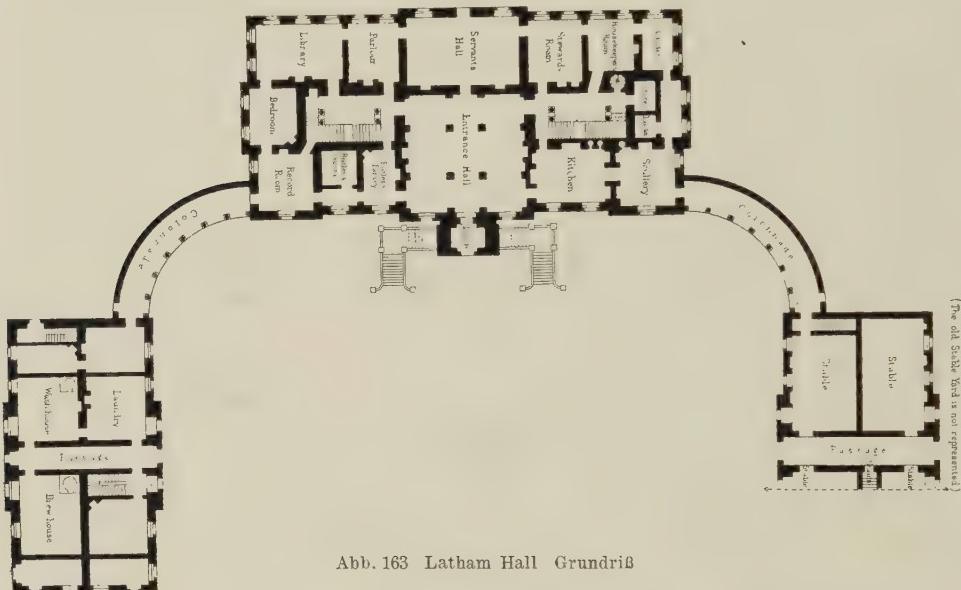


Abb. 163 Latham Hall Grundriß

vordere Teil derselben ist durch eine Balustrade eingefäßt. Die Breitenausdehnung ist bedeutend, sie erinnert etwas an John Woods Prior Park in Bath: sie schließt die Flügel (wings) nicht in senkrechter Stellung zum Hauptbau, sondern öffnet sie unter 45°, mildert den Zusammenschnitt von Flügel und Hauptbau wie auch die Schrägen der Flügelfronten genau wie Wood durch viertelkreisförmige Arkaden, nur daß sie nicht in Rustika den Sockel des Hauptbaues verlängern, sondern eine Säulenstellung für sich bilden. In diesem Viertelrund stoßen sie mit ihrem Anfang und Ende an Pavillons, zweigeschossige hohe und schmale Bauten, die nach vorn die Anlage abschließen, am Hauptbau aber auch für diesen die abschließende Aufgabe zu erfüllen haben. Der Hauptbau selbst springt, bevor er an diese Pavillons stößt, um ein starkes Stück zurück, dieses erst vermittelt den Zusammenhang der Pavillons mit dem eigentlichen Schloßkörper.

Dieser Schloßkörper besteht aus zwei Hauptgeschossen und einem Mezzanin als Attika über dem Hauptsims. Säulen sind zum Ausdruck der Würde nicht verwendet, ebenso bildet die Freitreppe wiederum keinen Anlaß zu architektonischer Ausnutzung. Das Innere besteht in der Mittelachse aus Vestibüle und Saal; links vom Vestibüle liegt die Antichambre, dahinter die Treppe, die mit Oberlicht erleuchtet wird, rechts davon stößt an eine zweite Antichambre der

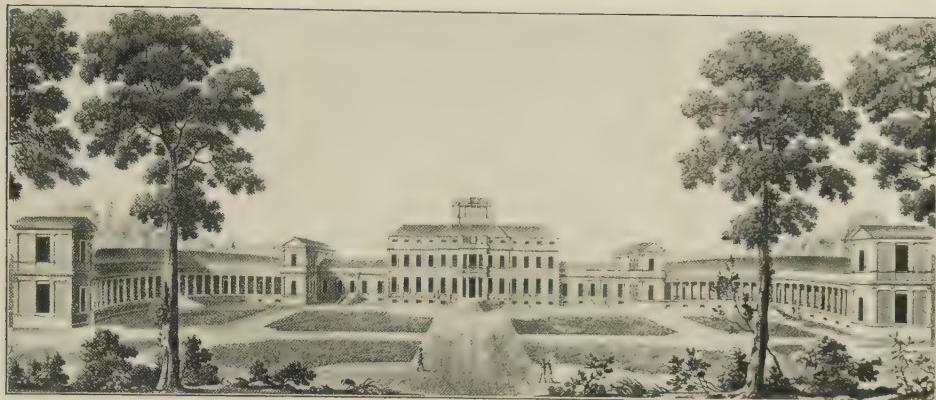


Abb. 164 Schloßanlage von Soestdyk

Saal von „Quatrebras“ an, mit Gemälden aus der Schlacht von Quatrebras. An den Haupt(garten)saal grenzen schließlich ein Salon und ein Billardzimmer. Im Erdgeschoß liegen außerdem noch die Wohn- und Schlafräume der Prinzeß, im Obergeschoß die der Prinzen und der Kinder. In den oben genannten, den Hauptschloßkörper mit den Pavillons verbindenden Bauteilen, die nur eingeschossig sind, befinden sich Tanz- und Festsaal mit unmittelbaren Ausgängen ins Freie. In den Flügeln liegen die Gemächer für die Begleitung und für Gäste. Auf dem Hauptbau steht ein sogenanntes „Belvedère“, ein Ausguck, jedoch ohne irgend welche Beziehungen zum Dach und ohne künstlerische Gestaltung bis auf die dorischen Säulen, die sein Dach stützen.

Belgien. Feineres Empfinden, ja Eleganz und vielfach harmonisches Zwingen von Form und Gehalt, bietet Belgien in seinen überaus zahlreichen Châteaux, auch genannt maisons de champagne, maisons de plaisance und Pavillons.

Das hervorragendste der belgischen Schlösser aus der Zeit des Klassizismus ist das von Senneffe (Abb. 166 und 167), in der Nähe von Brüssel. Es wurde 1760 nach den Plänen von L. B. Dewez erbaut. Die Gruppierung atmet trotz der zweigeschossigen Anlage des Haupthaues durchweg französischen Geist. Die mächtigen Flügel, die sich im Viertelkreis an den Hauptbau schließen und über 80 m lang den Hof an den Längsseiten einfassen, stehen 60 m auseinander; mit

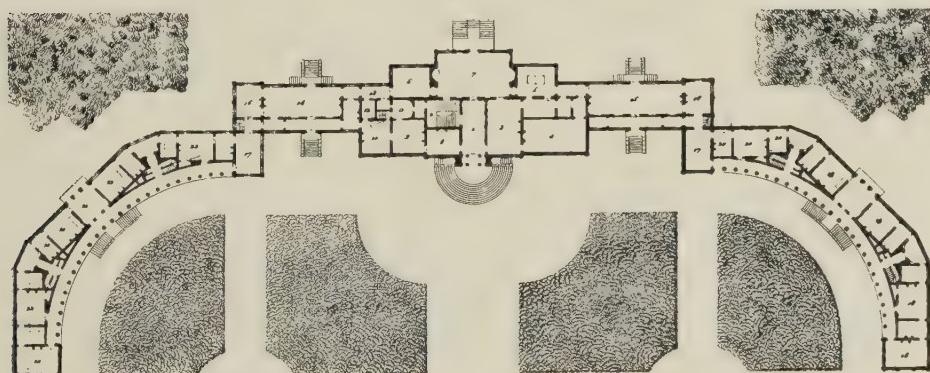


Abb. 165 Schloßanlage von Soestdyk Grundriß



Abb. 166 Schloß in Seneffe

ihren Enden stoßen sie an zwei Pavillons, deren einer für die Pförtnerwohnung, der andere als Kapelle bestimmt ist. Die Flügel sind nur eine Ganghalle mit vier Toren, nach dem Hofe zu mit ionischer Säulenstellung offen, man vermag also regengeschützt durch diese Flügel in den Hauptbau zu gelangen. Das Schloß selbst steht wenig hoch, die englisch charakteristische Treppe fehlt. Der Grundriß ist der damals zeitgemäße mit dem Vestibüle und dem großen Saal in der Mittelachse, einem Treppenhaus seitlich, das als Hauptraum ausgeschmückt ist — zum Unterschiede von den englischen

Treppenanlagen, die vielfach Oberlicht zur Erhellung brauchen — die Küche liegt im Keller, die *commodité* und *bienséance* ist hier also in jeder Beziehung zur Geltung gebracht, die, wie wir sahen, bei vielen englischen Anlagen fehlt, welche den Grundsatz der Trennung von Haupträumen und Wirtschaftsräumen ungeschickt streng durchführten. Für eine Anrichte vor dem Speisesaal nach dem Hofe zu, links vom Vestibüle, ist gleichfalls gesorgt.

Die Architektur ist nicht reich, aber doch gefällig. Die Säulengänge in ionischer Ordnung mit den vier Toren, die die gekuppelte Pilasterstellung zeigen, wirken recht einfach, die Balusterattika ist zugleich das Geländer zu der Plattform, die ihr Dach bildet, auf das man vom ersten Geschoß des Schlosses aus kommen kann, und die in zwei „Belvedères“ führt, die auf den vorderen Pavillons sitzen. Diese Pavillons sind, obgleich als Kapelle und Pförtnerwohnung innerlich Gegensätze, doch ganz gleich gestaltet (bei Woods Prior Park finden

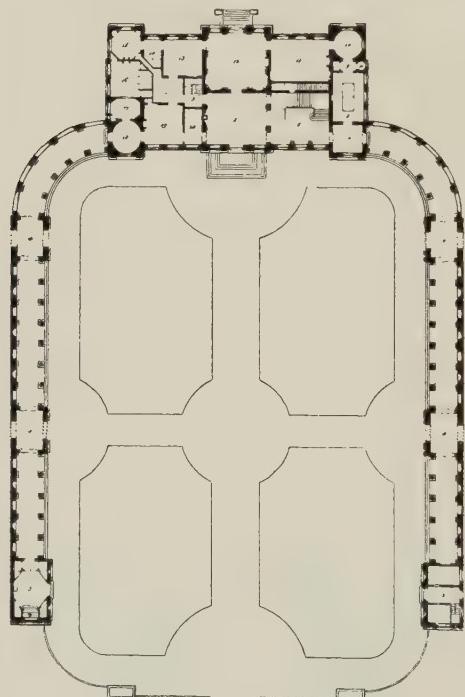


Abb. 167 Schloß in Seneffe Grundriß

wir diese selbe Eigenart), ionische Pilasterstellung, nach der Straße zu ein flacher Giebel, scheitrende Fenster und Türen, Nischen bilden die Auszierung des unteren Teiles; das Belvedère darauf ist rund mit Kuppelabschluß und Kranz gehängen.

Der Hauptbau bewegt sich in breiter dreiachsiger Mittelvorlage und schmalen einachsigen Seitenvorlagen, doppelgeschossige korinthische Pilaster bilden die Teilung. Die Rücklagen sind flach mit wenig horizontalen Bändern und scheitrechten Fenstern belebt. Die Obergeschosse der seitlichen und die mittlere Vorlage zeigen rundbogige Fenster, der Haupteingang ist breit, eine einfache scheitrechte Öffnung. Auf dem Hauptims eine Balusterattika, die sich über den Vorlagen schließt, über der Mittelvorlage steht ein reliefgeschmücktes Giebelfeld. Die Verkröpfungen an den Seitenvorlagen weisen noch auf barocke Motive hin, die Ruhe aber, die das Ganze beherrscht, ist durchaus klassizistisch. Ein englischer Garten umschließt das Schloß.

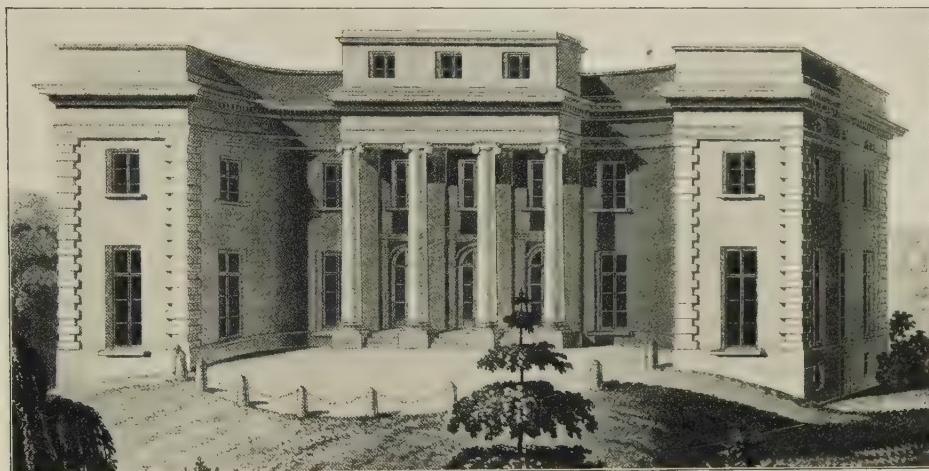


Abb. 168 Schloß Vinderhoute bei Gent

Das kleine Schloßchen Vinderhoute bei Gent (Abb. 168) zeigt den englischen Einfluß in seiner äußeren Gestaltung und Umgebung noch deutlicher. Das steife klassisch-römische Element beherrscht den Aufbau mit geschlossener Attika über dem Hauptims, einer Mittelvorlage, die von vier glatten ionischen Säulen durch zwei Geschosse hindurch betont wird, und die drei Eingänge enthält, und den seitlichen Vorlagen, die im Viertelkreis sich an die Front schließen, und mit der Eckquaderung, die gleichsam an Stelle von Pilastern verwendet worden ist, das niederländische Kolorit zeigen. Der Grundriß ist ganz französisch — ganz nach der Art der Blondelschen „Distribution des Maisons de Plaisance“ entworfen, also noch barockisierend, aber immer in seiner genialen Gliederung auch von der spätklassizistischen Zeit als einzig vorbildlich anerkannt, solange nicht die Sucht nach dem antiken Schema das Auge trübte. Das Schloßchen ist um 1807 von dem Architekten *Dutry d. Ä.* erbaut.

In diesem Sinne steht das Schloß Tervueren (bei Brüssel) (Abb. 169 u. 170) als Gegenbeispiel da, das *Van der Straeten* 1819 erbaut hat. Es ist ein Beispiel des klassischen Einflusses, der auch im Grundriß vielfach an Boden gewann, in Paris in manchen Hôtels (s. u.) und auch in Deutschland (z. B. Wörlitz, s. u.), und



Abb. 169 Schloß Tervueren bei Brüssel

der auch schon um 1760 an der Pariser Akademie, besonders unter Leroy gepflegt wurde.¹⁾ Die palladianische Villenanlage ist hier maßgebend gewesen. Den Hauptraum bildet der runde zweigeschossige Saal in der Mitte des Hauses, mit Oberlicht erhellt, an den im Viereck vier Treppen angeschlossen sind; zwei davon münden nach unten im Vestibüle, vor das sechs eingeschossige ionische Säulen gestellt sind, die oben einen Austritt vor dem Obergeschoß tragen. Rings um diesen Hauptsaal gruppieren sich nun die Wohnräume so, daß die Hauptachsen wiederum durch Vorhallen mit vorgelegten Freitreppe laufen, wie es ja Palladio auch in seinen Arbeiten geflogen hat. Breite Terrassen schließen sich an die Seitenfronten an. Treppenhäuser und Gänge sind reichlich dunkel, dem klassischen Prinzip wird aber das Opfer gebracht. Der Aufbau ist zweigeschossig mit einer geschlossenen Attika auf dem Hauptsims; außer dem Säulenschmuck an den Vorder- und dem Pilasterschmuck an den Eingängen der Seitenfronten wirken nur die kahlen Wandflächen mitscheitrecht geschlossenen simsgedeckten hohen Fenstern und das Band, das die Geschosse trennt und zugleich den Abschlußsims der Säulenvorlage bildet. Das monumentale Motiv zerstört alle Begriffe des ländlichen Hauses, die Kahleheit muß an vielen Stellen die Monumentalität ersetzen und mutet hier und da biedermeierlich an — wie der ganze

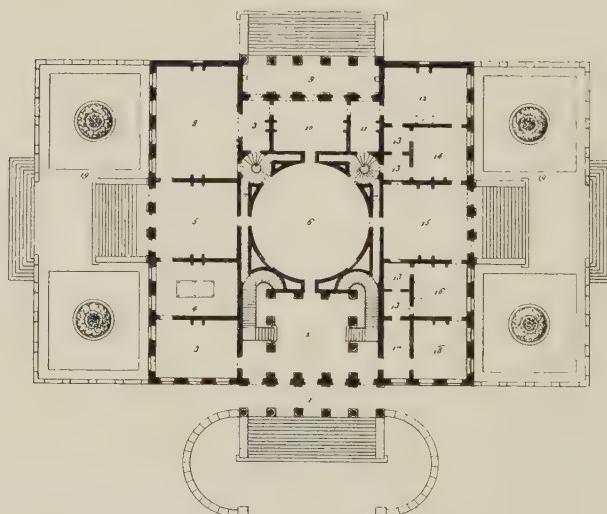


Abb. 170 Schloß Tervueren bei Brüssel Grundriß

¹⁾ Ich verweise auf die in Abb. 144 gegebene Studienzeichnung des Chr. Tr. Weinlig.



Abb. 171 Schloß Laeken bei Brüssel

Wille des Hauses, der mit Luft und Licht und modernen Ansprüchen den Kampf gegen Windmühlen kämpft.

Ziehen wir die Summe aus den hier gegebenen Beispielen, dann können wir denjenigen Bemühungen unsere Anerkennung nicht versagen, die den französisch bequemen Grundriß dem zeitgemäßen Architekturbilde aus der lateinischen oder hellenischen Epoche anzupassen versuchen, wie sie etwa Vinderhoute zeigt, das die zweigeschossige Anlage dem französischen Grundriß unterordnet, und im Äußern versucht, mit niederländischen und englisch-antikisierenden Formmitteln den Forderungen „des Tages“ gerecht zu werden. Indes läßt sich die Uneinigkeit von Form und Inhalt nicht verbergen, die Einheitlichkeit, die auf dem wahren Ausdruck von innen nach außen basiert, muß leiden.

Die besten Lösungen der freistehenden Bauanlagen bleiben doch immer wieder die aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, auch in Belgien und Holland.

Als letztes und wohl bestes Beispiel dafür mag das Schlößchen Laeken bei Brüssel (Abb. 171—173) zeugen, das die Architekten *Montoyer* und *Payen d. Ä.* 1782 errichtet haben. Montoyer haben wir schon beim Bau der Jakobskirche in Brüssel kennen gelernt, er hat dort das Monumentale hervorragend zum Ausdruck zu bringen verstanden. Auch in Laeken klingt diese große Note durch den ganzen Bau, stärker an der Straßenseite mit dem viersäuligen Portikus und dem Giebelfeld darüber, heiter-gedämpft auf der Parkseite, wo der Mittelbau im

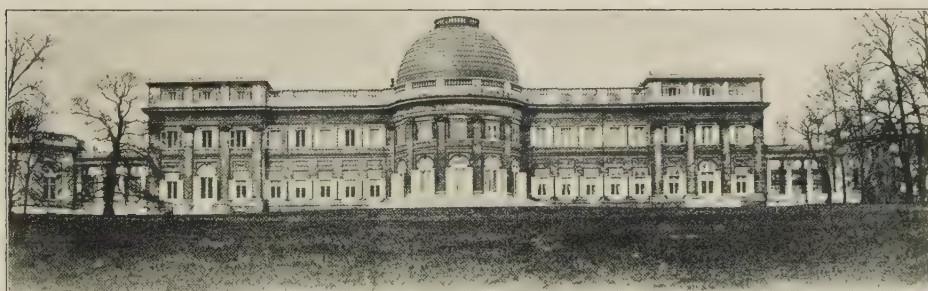


Abb. 172 Schloß Laeken bei Brüssel

Klopfer, Von Palladio bis Schinkel

Halbrund des großen Festsaales mit daraufstehender Kuppel die Beweglichkeit des Grundrisses zur Geltung kommen läßt.

Der Grundriß ist französisch, nach Blondelschem Muster, ein Vorbild, wie wir es im Palais Bourbon, in Sanssouci, in der Solitüde oder auch in den Plänen von Krubsacius finden können, mit aller Rücksicht auf Bequemlichkeit, Licht und Luft. Das Treppenhaus, rechts vom Eingang, ist als Hauptteil wohl berücksichtigt worden, die Treppe ist dreiarmig, den Aufgang zieren Säulen, denen symmetrisch zur Mittelachse zwei andere gegenüberstehen, so daß die Eingangshalle an ihren Schmalseiten ein monumentales Gepräge erhält. Der Hauptsaal liegt dahinter. Er ist aus weißem Stein erbaut, mit zwölf korinthischen Säulen und der mächtig wirkenden Kuppel darüber, ausgeschmückt im reichsten Maße mit Relief und Bildwerk im latinisierend klassizistischen Stile, mit Rosetten, reich korinthischem Gesims und Plaketten über den rundbogigen Eingangstüren zwischen den Säulen. Rechts an den runden Saal schließt sich der Speisesaal an mit der Treppe zu den



Abb. 173 Schloß Laeken bei Brüssel Inneres

Küchen- und Wirtschaftsräumen, links befindet sich der Thronsaal. Arbeits-, Gesellschaftszimmer sowie Schlafzimmer liegen schließlich in den Teilen, die mit kleinen Vorlagen nach Hof- und Gartenseite den Hauptbau seitlich begrenzen.

Deutschland

Die Architektur des deutschen Schloßbaues zur Zeit des Klassizismus gleicht einer bunten Mosaik, an der abwechselnd rücksichtslose Künstler geschaffen haben, und der also der leitende Gedanke fehlt, den z. B. England und Frankreich aufweisen. Aber doch vermag man nicht, wie das in Belgien der Fall war, eine gewisse Eigenart, sagen wir „Bodenständigkeit“ zu vermissen, die die einzelnen Staaten teile, in die Deutschland zu jener Zeit zerissen war, charakterisiert, jeden für sich, ohne daß jedoch wiederum einer derselben im Laufe der Zeit ein Übergewicht über den andern hätte erlangen können. Die allgemeine Kunstmimmung nahm zwar auch ihren Weg vom Rokoko zum Hellenismus, vom französischen Kolorit zum englischen — eine scharfe Unterscheidung dieser „Stilbeugungen“ läßt sich aber erst dann finden, wenn für jeden Bau auf die Schule zurückgegangen wird, die seinen Meister angelernt hat, und auf die Einflüsse, etwa die Reisen und Vorbilder, die diesen sonst noch gebildet haben.

Das Berlin Friedrichs II., das Berlin des Rokoko, gibt im Schloß Sanssouci bei Potsdam (1745—47), im Stadtschloß (1745) und im Neuen Palais zu Potsdam ein Bild unruhigen Tastens nach einer baukünstlerisch-befriedigenden Form, das weniger die Zeit, oder die Künstler, als vielmehr den Bauherrn selbst und sein Verhältnis zur Kunst kennzeichnet. Hatte Friedrich II. in Sanssouci noch ganz im Banne des französischen Rokoko empfunden, als er das eingeschossige, mit großen rundbogigen Fenstern versehene und nach der Gartenseite mit Karyatiden geschmückte Schlößchen von Knobelsdorff planen ließ, und zum Teil selbst mit plante, so tritt im Umbau des Stadtschlosses zu Potsdam der englische Einfluß zutage, wo eine große, doppelgeschossige korinthische Säulenarchitektur auf dem zum Sockel gemachten Erdgeschoß steht, während das Innere noch die den Baumeister Knobelsdorff kennzeichnende glückliche Hand in der freien, naturalistisch-reichen Behandlung des Rokoko kündet. Im Neuen Palais zu Potsdam¹⁾ (1763—66) endlich finden wir ein Zusammenarbeiten holländischer, französischer



(Phot. Selle & Kuntze, Potsdam)

Abb. 174 Communs vom Neuen Palais in Potsdam

und italienischer Geschmäcker, wenn wir den Bau in seinen Einzelheiten betrachten: im ziegelrohen Baustoff, in der Grundrißanlage und der Fensterform der Mittelvorlage und in dem bildhauerisch-borrominesken Beiwerk, das die Achsen zwischen den korinthischen Pilastern belebt; ja, durch die starkflächige Kuppelgestaltung könnten wir auch einen englisch-klassizistischen Einschlag feststellen, so daß schließlich dieses eine Gebäude, zu dem Friedrich II. selbst Pläne aus dem Auslande geworben hatte, die friderizianische Zeit von A bis Z in ihren Formen andeutet, ohne jedoch entschieden Großes zu sein, am allerwenigsten ein Zeugnis geklärter, reinkristallisierte Kunst. Als solches mag eher die Masse der Hintergebäude gelten, die *Karl von Gontard* (1731—91) an das Neue Palais fügte und die unter dem Namen Communs (Abb. 174) bekannt sind, zwei Flügel, die sich nach Westen an das Hauptgebäude schließen, und je ein eingeschossiger Eckflügel nach Nord und Süd, die eine Kuppel tragen (1765—69). Die Idee der Bauten ist englisch, mit dem hohen rustizierten Sockelgeschoß, den zweigeschossigen Säulengruppen, die in der Vorlage ein Giebelfeld tragen, die Kuppel auf

¹⁾ Von Joh. Gottfr. Büring (1726—93) und Heinr. Ludw. Manger (1728—89), die Kuppel von Karl v. Gontard (1731—91).

hohem Tambour, die an die „Belvedere“ auf englischen Schlössern erinnert, ebenso die theatralische Gruppierung der Bauteile überhaupt — die Durcharbeitung der Massen aber ist pariserisch-klassizistisch, ja bisweilen barock, sie schließt an die der Hauptfassade des Neuen Palais mit ihrer lebhaften, kräftigen Detailierung an, die Kuppeltürme atmen noch den Geist Servandonis in ihren abgerundeten Bewegungen; Steinschnitt und Profilierung verraten die französische Schule. Das Innere des Schlosses schließlich ist ganz im Sinne des Rokoko ausgebildet, Gontard war hier noch im Zwange der Blondelschen Kunst, wenngleich auch er wie Knobelsdorff viel naturalistische Motive in die Dekoration einführte, wie er das auch bei dem von ihm geschaffenen Speisesaal im Schloß Bayreuth (1759 bis 65) getan hatte, der als Palmenwald ausgebildet und mit Vögeln und Drachen nach chinesischem Vorbild geschmückt ist.

In Gontard wohnte eben die Lebendigkeit des französischen Rokokos einträglich zusammen mit dem Ernst klassischen Aufbaues, ähnlich wie etwa auch



(Phot. Selle & Kuntze, Potsdam)

Abb. 175 Marmorpalais bei Potsdam

im Franzosen Gabriel, nur daß sein Klassizismus stark englisch-holländisch gefärbt war.

Das Marmorpalais (Abb. 175) von Gontard 1788 begonnen, von Langhans 1790 vollendet, tritt als letztes größeres Werk Gontards schon in eine neue Entwickelungsstufe des Berliner Klassizismus ein. Hier finden wir eine größere Bescheidenheit in der Anwendung architektonischer Kraftmittel, die Ziegelfläche wird in ihrer breiten Ruhe berücksichtigt, sogar der Haustein nimmt Flächencharakter an, und nur die Säulenvorhalle aus schlesischem Marmor, nach dem Wasser zu, tritt lebhafter aus der Kastenform des Gesamtbauwerks heraus. Das Belvedère auf dem Dach steht unvermittelt auf der Wagerechten auf, die sich in der stark betonten Zweigeschossigkeit äußert, der englische Einfluß in seiner starren Winkelrechteitigkeit siegt über den holländisch-französisch eleganten Formenreichtum.

Im Schloß Bellevue, 1785 (Abb. 176) für den Prinzen Ferdinand erbaut, finden wir eine einfach übersichtliche Fassadenteilung, die ganz in der Fläche bleibt; nur vier korinthische Pilaster dienen zur Betonung der Mittelvorlage, und

ein ziemlich mäßiges Giebelfeld darüber. Der Rhythmus der Fenster, die die zwei Hauptgeschosse kennzeichnen, ist durch nichts unterbrochen, eine Reihe kleiner Ochsenaugen darüber; unter dem Hauptsims stört kaum die Wirkung des monumentalen Eindrucks. Die innere Ausschmückung ist schon ganz klassisch, statt der Rokoko-Ornamente treten die Arabesken auf, jene Schmuckornamente, die das alte Rom und Pompeji zur Auszierung ihrer Räume verwendeten, und die später Raffael in den Loggien des Vatikans als Erster wieder zur Auf-erstehung brachte in einer Weise, die bald die rokoköüberdrüssige Zeit für sich gewinnen sollte.

Der Architekten, die das zu Ende gehende 18. Jahrhundert in Berlin kennt, sind außerordentlich viele; das Berlin Friedrichs des Großen war wie mit einem Male zu einer sauberer Großstadt gewandelt worden, deren Wachsen rege Bau-tätigkeit nach sich zog und in deren Umgebung sich der Herrscher kleine Be-sitztümer teils ländlichen, teils fürstlichen Charakters anlegte. Das romantische



(Phot. Albert Schwartz, Berlin)
Abb. 176 Schloß Bellevue in Berlin

Element, von England in Schrift und Bild nach Deutschland gebracht, gewann immer breiteren Fuß, die Anlagen am Tiergarten, im Park zu Charlottenburg, die Bauten, die Prinz Heinrich im Parke von Rheinsberg ausführen ließ, tragen teils das Gepräge deutscher Romantik, teils auch gehen sie zurück auf die Klassiker des Altertums (vor allem des lateinischen Altertums), da und dort benützen sie endlich auch noch chinesische Formen. Soviel Unwirklichkeit in den Werken aber auch liegen möchte, mit ihren Pharostürmen, Eremitagen, Pyramiden, Vergilgräbern, Tempeln, Ruinen und Grotten, so tief geben diese doch auch einen Einblick in die Poesie der Menschenseele, die in solchen Schöpfungen Zuflucht suchte, einen versteckten Aufenthalt, ein Tuskulum vor der rauhen, lauten und ängstlichen Wirklichkeit der Tage, die das aufstehende 19. Jahrhundert einleiteten.

Die Stadt auf der einen Seite, die den Herrscher als Beamten brauchte, das Land auf der andern, mit der Fülle seiner Natur und Romantik, teilten nun gleichsam das ehemals prächtige Schloß in zwei neue selbständige Teile: in das Palais und das Landgut. Friedrich Wilhelm II. und III. verlebten ihre fröhlichsten und freiesten Tage in einer künstlichen Ruine auf der Pfaueninsel

oberhalb Potsdams. Das Schloßchen Charlottenhof bei Sanssouci (Abb. 177, von Schinkel, 1829) enthält nur die notwendigsten Räume zu sommerlichem Aufenthalt, in einem einzigen Hauptgeschoß. Der Grundriß dieses und anderer Schlösser (Glénecke, 1826) hat die französische Anlage ganz verlassen. Die Antike hat die Herrschaft auch in der Raumverteilung voll erlangt. Bequemlichkeit und Wohnlichkeit treten von ihrer ersten Stelle in der Disposition zurück. Atrium, Triclinum und Perystil verdrängen das Vestibule und die Salle à l' Italienne.¹⁾

Es mag nun wohl sein, daß solch eine Vorliebe für die antike Romantik nicht den Bewohnern aus sich selbst heraus erwachsen ist, sondern daß für Berlin das Genie *Karl Friedrich Schinkels* das treibende Agens war, der wie kein anderer Künstlergeist je die antike Welt so verführerisch schön vor der Phantasie auftauchen lassen konnte; auch ist weder vor ihm (David Gilly, 1745—1808) noch nach ihm die Schönheit des Hellenen- und Lateinertums so



Abb. 177 Schloß Charlottenhof bei Potsdam

innig gepflegt und geliebt, gleichsam in und um Berlin „naturalisiert“ worden. Indes hätte auch Schinkels Schaffen unverzinsbares Kapital sein und bleiben müssen, wenn eben der Boden nicht für seine Werke bereitet gewesen wäre. Das „Landhaus des Plinius“ hatte zu jener Zeit es wohl jedem Architekten in Deutschland, Frankreich und England angetan. Die Aufgabe, nach der Vitruvianischen Beschreibung sich in das Leben des alten Lateiners zu versenken, war in jener Zeit, in der sich härteste Wirklichkeit und weltfremde Romantik in einer Seele stießen, zu verlockend, als daß sie nicht auch zum mindesten auf dem Papiere zu lösen versucht worden wäre. Und so war die Zeit zwischen dem Siebenjährigen Krieg und den Freiheitskämpfen ausgefüllt von einem meist unwirklich architektonischen Schaffen. Ein Menschenalter vor Schinkel hatte der Sachse *Friedrich August Krubsacius* (1718—90) eben dieselbe Plinische Aufgabe behandelt, auch er hatte die Antike zu predigen versucht, jedoch war ihm

1) Die Nebenanlagen der kleineren Schloßbauten gemahnen dagegen an die ländlich-bäurische Architektur, wie wir sie in römischen Landstrichen finden können; in dieser Form stellen sich z. B. das Fasanerie-Gebäude bei Sanssouci und das Gärtnerhaus zu Charlottenhof bei Potsdam dar.

A black and white photograph of Schloss Otterwisch, a large, two-story Baroque-style residence with a prominent central entrance flanked by two wings. The building features a tiled roof with dormer windows, a balcony on the upper floor, and a stone fence in front.



Abb. 178 Schloß Otterwisch bei Grimma

Die Schlösser, die er in Sachsen baute, nämlich das Schloß Otterwisch bei Grimma (Abb. 178, 1752—54) und das Palais des Prinzen Georg in Dresden (1764), und seine Pläne, vor allem für das Schloß Thallwitz bei Grimma (Abb. 179), zeigen im Grundriss ein erstaunlich feines Verständnis für die französischen reokon-

Die Schlösser, die er in Sachsen baute, nämlich das Schloß Otterwisch bei Grimma (Abb. 178, 1752—54) und das Palais des Prinzen Georg in Dresden (1764) und seine Pläne, vor allem für das Schloß Thallwitz bei Grimma (Abb. 179), zeigen im Grundriss ein erstaunlich feines Verständnis für die französischen rokokoklassischen Grundrisse, ja, in der Eleganz der Treppenanlage noch viel Gefühl für die Fröhlichkeit des Barock. In der Außenarchitektur versucht er sich jedoch schon im strengen Kanon des Klassizismus, wie auch kleine Baulichkeiten, ein Palmenhaus für Schloß Neschwitz bei Wurzen, Tempel im Garten des Dresdner Prinzenschlosses, im Sinne der antikisierend-französischen Richtung empfunden sind.

Im westlichen Deutschland herrscht die französische Schule viel intensiver als in Mitteldeutschland. Die Schlösser von Bonn-Poppelsdorf, in Benrat bei Düsseldorf (von Nic. de Pigage, 1755–75), mit dem im Lenôtre-Stil gehaltenen Garten, ja auch von Karlsruhe (Leop. Retti 1754) und Stuttgart (Leop. Retti 1746, durch

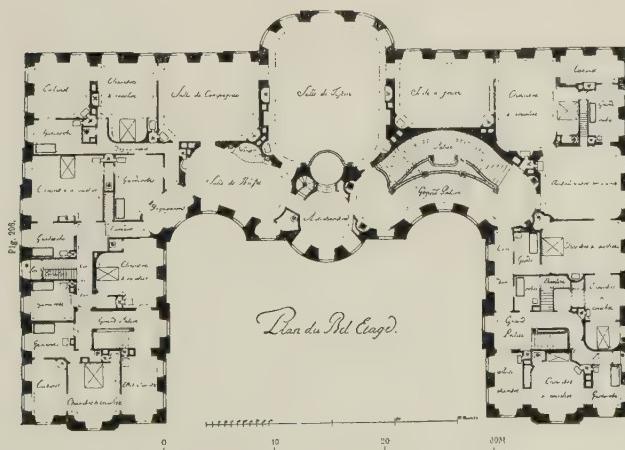


Abb. 179 Schloß Thallwitz bei Grimma Grundriß

1) Eigenartigere klassische Schöpfungen sind das Schloß zu Oppenweiler (1776 bis 1778) und das Schloß zu Hohenheim (1785, Arch. Major Fischer), jetzt landwirtschaftliche Hochschule, mit einfachem Winkeldach, Mittelkuppel und Säulenportikus, sonst aber mit glatter Fassade. (Abb. 180.)

2) Von der Solitüde ist 1808 die Kirche St. Eberhard nach Stuttgart, Königstraße gekommen (s. o., „Kirchen“).



(Phot. L. Schaller, Stuttgart)

Abb. 180 Schloß Hohenheim bei Stuttgart

(Plan von Joh. Weyhing, erbaut 1763 von de la Guepière, Abb. 181 und 182) und Schleißheim (mit Lustheim von Zuccali, um 1700) haben alle französische Vorbilder für Grundriß wie Aufbau gehabt, das Schloß zu Koblenz (Peyre 1778–86) greift sogar, wie



(Phot. J. Schaller, Stuttgart)

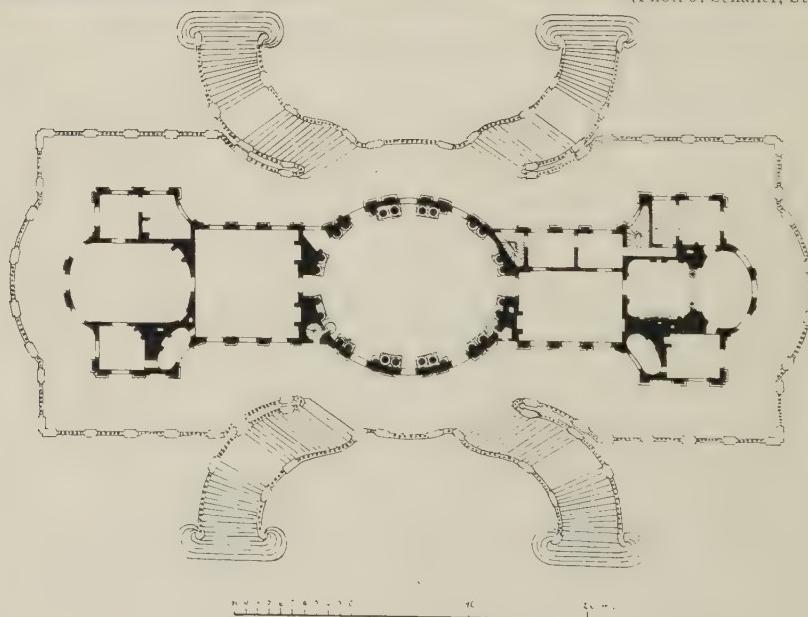


Abb. 181 u. 182 Schloß Solitude bei Stuttgart Ansicht und Grundriß

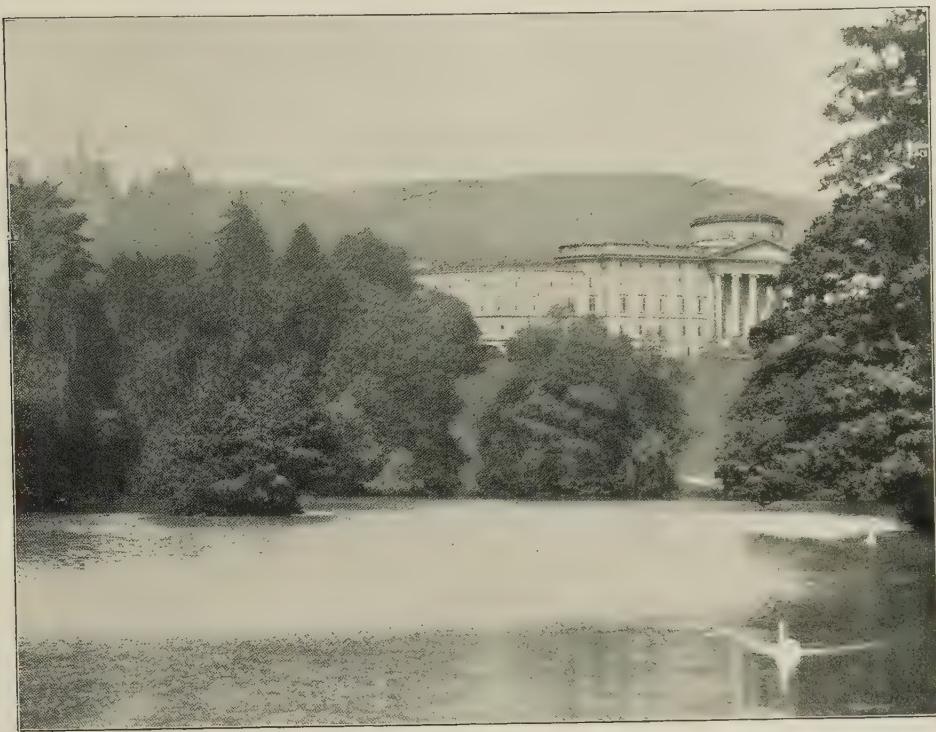


Abb. 183 u. 184 Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel

das Palais Royal in Brüssel, in der Hauptschauseite auf die Architektur von Antoines Münze in Paris zurück; für eine eingehende Betrachtung von Wert können aber nur die Werke sein, die weniger im Zwange großer Vorbilder, als aus dem Eigensinn fein- oder großfühlender Baumeister hervorgegangen sind, wie etwa das Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel, und die Bauten des von Erdmannsdorf in Dessau und Wörlitz.

In Wilhelmshöhe (Abb. 183—184) finden wir gleichsam ein „Kompendium“ der Schloßbauarchitektur, das etwa hundert Jahre und mehr umschließt und in dem klassizistischen Werdegang seiner Formen in manchem den Architekturen Berlins ähnelt.

Kulturell betrachtet steht freilich Wilhelmshöhe in schroffem Gegensatz zu Berlin. Es bedeutet in der ganzen Großartigkeit seiner Anlage doch nur eine rein persönliche Verherrlichung der fürstlichen Macht, die sich nur zu eigenem Nutz und Frommen den Architekten hält und beschäftigt. Berlin hingegen benützt den Architekten weniger als Erbauer persönlich-fürstlicher (unvölkischer) Werke, denn als Schöpfer allgemeiner Güter. Friedrich II. diente tatsächlich seinem Volke, indem er ihm Baumeister und Baupläne, wenngleich nach eigenen beschränkten ästhetischen Ansichten gab, während der Kurfürst Friedrich von Hessen in den Bauten, die er in und um Kassel errichten ließ, nur mehr sich diente und seiner Herrlichkeit und Kunstfreude.

Auf der andern Seite, rein künstlerisch empfunden, steht Wilhelmshöhe dank der Freiheit, die dem Architekten gelassen wurde, als selbständig Großes da, während man den Schloßbauten des Preußenkönigs die Menge der Dienerschar nachrechnen kann, die daran, meist zu Undank des Bauherrn, hatte arbeiten müssen.

Die erste Anlage von Wilhelmshöhe stammt aus der Zeit des klassizierenden Barockstils, da entstand das Oktogon mit dem Abbild des Farnesischen Herkules, in Kupfer getrieben. Damals ward auch der Wasserfall angelegt, 1696—1715, von Joh. Franz Guernier, den Terrassenanlagen der italienischen Villen (d'Este, Frascati) nachgebildet, die aller Welt als Vorbild für gärtnerische Anlagen dienten, und die schließlich Lenôtre in ein künstlerisch geheiligtes System, einen Stil, zu bringen verstanden hatte. Guernier (Guerini, Guernieri) hatte mit den Anlagen auch ein Schloß geplant, das mit dem späterhin von Dury ausgeführten verglichen an Größe, aber auch an Beziehung zum Parke weitaus bedeutender gewesen wäre. Es sollten da mächtige Bogenstellungen die Geschosse des Baues durchbrechen und so den Blick auf die Wasserfälle öffnen, während nach vorn gestreckte Seitenflügel wie Kulissen auf die Bühne hinführten.¹⁾ Die folgenden Generationen haben indes die renaissancistisch weittragenden Pläne des Italieners nicht verwirklicht, wenngleich sie die Anlage keineswegs beschränkt, sondern in weiser Empfindung für ihre Großartigkeit nach englischem Muster gestaltet haben.

Im Jahre 1786 schuf Simon Louis Dury den Schloßbau Wilhelmshöhe. Mit den später von Durys Nachfolger, Jussow (1793—96), errichteten, die Seitenflügel verbindenden Kolonnaden ähnelt er stark dem englischen Landhausbau in seiner späteren, aber noch nicht durch Adam übertrieben hellenistisch gefärbten Zeit. Er stimmt damit durchaus mit den Gartenanlagen zusammen, die nach den Vorbildern von Chambers und andern englischen Gartenkünstlern einen großen Reichtum an Ausblicken, Tempeln, Waldwiesen und Wasser aufweisen und sogar in der gotisierenden „Löwenburg“, welche Dury ebenfalls planen mußte²⁾, dem

¹⁾ Näheres s. J. F. Guernier, *Delineatio montis, qui nunc Carolinus audit*, Cassel 1706, und Gurlitt, Barock, Deutschland.

²⁾ Es wird erzählt, daß ihm der Fürst, um ihn romantisch anzuregen, Ritterromane zu lesen befahl.

romantischen Gefühl Rechnung trugen, im Dorfe Mulang endlich (auch Neu-Holland genannt) der Vorliebe Chambers für ostasiatische Stilformen Ausdruck gaben. Wir sehen freilich aus all diesem, daß das Schaffen jener Zeit mitunter nahe an Spielerei grenzte.

Wenn nun auch, um auf das Schloß eingehender zu sprechen zu kommen, das Urteil eines Zeitgenossen Durys über Wilhelmshöhe, „daß sich mit ihm nur Caserta und Versailles messen könnte“, zu hoch oder daneben gegriffen ist, so dürfen wir doch das Gesamtbild als ein Ganzes, das heißt das Schloß mitsamt seiner Umgebung, Wasser und Park, als Musterschöpfung im Stile des Klassizismus bezeichnen, in der sich vom barocken bis zum hellenisierend klassizistischen Geschmack alle Nuancen der architekturnschaffenden Zeit von 1700—1800 spiegeln, dem Schlosse aber die Herrschaft voll und ganz überlassend. Die der Stadt zugewandte Fassade wirkt in der Mächtigkeit des sechssäuligen ionischen Portikus auf rustiziertem Sockelgeschoß mit breiter Freitreppe, der, drei Geschosse zusammenfassend, den Giebel und die flache Kuppel trägt, auch auf die Ferne groß und majestätisch. Die von Jussow später gebauten (oben erwähnten) Bogengänge verdecken zwar die „Veduten“, die Dury durch Seitabstellen der in stumpfem Winkel auf den Hauptbau gerichteten Seitenflügel erzielen wollte, jedoch erhöhen sie den geschlossenen, stillen Eindruck der Anlage nach dem Hofe zu, die durch die Dreigeschossigkeit der Bauten mächtiger wirkt als sonst ein klassizistisches Schloß in Deutschland.

Macht Wilhelmshöhe in der Weitläufigkeit seiner Anlage einen wahrhaft großen Eindruck, unter dem die oben genannten architektonischen und gärtnerischen Spielereien verschwinden, so bietet ein die Charakteristik des Klassizismus gleich treffend bezeichnendes Werk, gleichsam als Gegenpol zu Wilhelmshöhe, die rein idyllische Seite des Klassizismus, das romantische, sich selbst genügende Moment im Gegensatz zum theatralisch-Landschaft-Beherrschenden. Es ist dies die Anlage der Schlösser in Dessau (Georgium und Luisium) und Wörlitz bei Dessau, von *Friedrich Wilhelm Freiherrn von Erdmannsdorf* (1736—95) (Abb. 185 u. 186). Erdmannsdorf ist kein Architekt von Fach, er gehört fast, könnte man sagen, in jene Klasse der Dilettanti, die England zur Zeit des Vanbrugh zeugte, wenn nicht sein Geist so tief erfüllt gewesen wäre von der Größe und Schönheit der Baukunst, die er auf seinen Reisen unter vorzüglicher Anleitung studiert hatte.¹⁾ Der Einfluß von England, das er kurz nach seiner ersten Italienreise besucht hatte (1765), ist für seine Werke maßgebend geworden, maßgebender als die Bekanntschaften der Großen in Rom, der Clérisseau, Albani, Mengs, Cavaceppi und Piranesi. Die Engländer, deren Schaffen er im Spiegel des Vitruv in größerer Reinheit verstand, als es naivem Auge anmutet, sind so sehr seine Lehrer gewesen, daß uns Schloß



Abb. 185 Schloß in Wörlitz

¹⁾ Biographie von Rode, 1801.

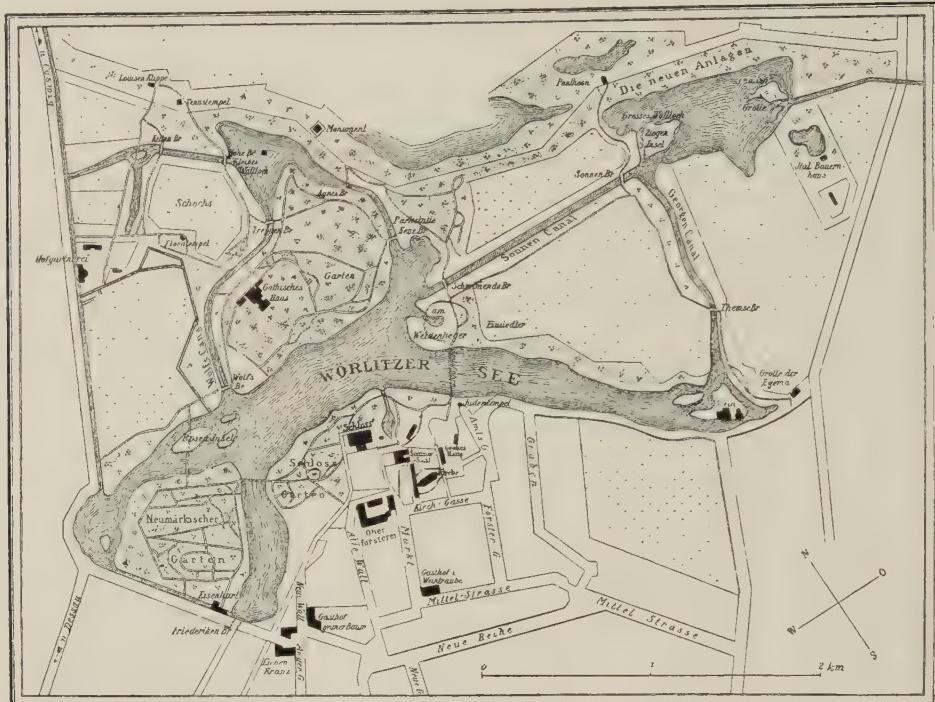


Abb. 186 Plan des Herzogl. Parkes in Wörlitz

und Park vorkommen, als ständen sie in einer der welligen, rasenreichen Gegenden von Wiltshire oder Hampshire. Und doch ist gerade hier wie nirgends sonst in Deutschland eine bauliche und gartenkünstlerische Arbeit in so innigem Zusammenstreben von Fürst und Baumeister geschaffen, so daß man zur gleichen Zeit auch an Karl August und Goethe denken muß, oder an die Bilder, die uns Goethe in seinen „Wahlverwandtschaften“ zeichnet, zugleich auch an die Anlagen

Weimars, die zum Teil ja unter dem wohltuenden Einfluß der Freundschaft Karl Augusts mit dem Dessauer Fürsten entstanden sind.

Für die Grundrißbildung des Wörlitzer Schlosses ist der antike Grundriß geltend gewesen, nicht der palladianische. Die

Auszierung der Zimmer ist noch zum Teil im Ro-



Abb. 187 Luisium in Dessau

kokogeschmacke geschehen (so finden wir z. B. ein

Chinesisches Zimmer), doch herrscht der klassizistische Geschmack vor, so im Speisesaal mit den Gefäßen von Bentlev und Wedgewood und im Langen Zimmer mit den Nachbildungen pompejanischer Wandgemälde. — Die Fassade ist zweigeschossig. Eine breite Freitreppe führt zum viersäuligen korinthischen Portikus empor, der ein glattes Giebelfeld trägt und durch beide Hauptgeschosse reicht. In der Mittelachse dahinter befindet sich die einfache, scheitrecht abgeschlossene Eingangstür mit Nischen zu beiden Seiten. Seitlich vom Portikus teilen die Front je vier Achsen von im Erdgeschoß spitz verdachten, oben fast quadratischen, scheitrecht verdachten Fenstern. Das Dach ist sichtbar, von keiner Attika verdeckt. Obenauf ragt wiederum, wie bei englischen und niederländischen Schlössern, ein Belvedere mit flacher Kuppel auf quadratischer Plattform.

Das Luisium in Dessau (1774 erbaut) (Abb. 187) und das Georgium (1780 erbaut) sind anspruchslose Gebäude, in ihrer Anspruchslosigkeit liegt aber ebensoviel eigenes Können und Empfinden als etwa in der Säulenarchitektur des Wörlitzer Schlosses. Mit den glatten Hauswänden, durch flache, glatte dorische Pilaster senkrecht geteilt, gehören die zweigeschossigen Gebäude gleichsam organisch zu ihrer grünen Umgebung, die ein fleißiger Geist dem sandigen und moorigen Boden nach und nach abgann.

Freilich läßt auch hier wieder der Überfluß von Statuen, Tempelchen, Brücken, Gartenhäuschen in Holz und Stein, Vogelhäusern und -herden das dynamische Mißverhältnis erkennen, in dem solch gekünstelter Reichtum zu der nur geringen Ausdehnung des Parkes steht.

Ein gotisches Haus, durch den „Wörlitzer See“ vom Schloß getrennt, in Nachahmung des englisch-gotischen (Elizabeth-) Stiles sehr stark an John Thorpes' unharmonische Schöpfungen erinnernd, darf nicht fehlen, daß der Ring geschlossen werde, den die ganze Schöpfung um die Idee Jean Jacques Rousseaus schlingt.

In Wilhelmshöhe und Dessau haben wir die zwei augenfälligsten Vertreter des spätklassizistischen Schloß-



Abb. 188 Schloß Rosenstein bei Stuttgart

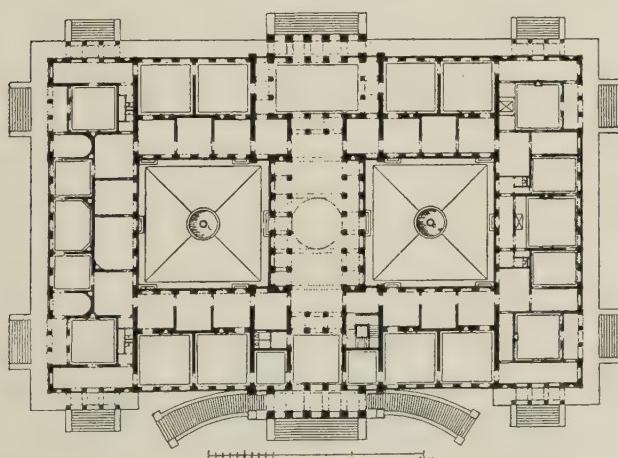


Abb. 189 Schloß Rosenstein bei Stuttgart Grundriss

baues erkennen können, die Deutschland aufweist. Die Anzahl solcher Bauten ist so groß, daß es den Rahmen dieses Buches weit überschreiten hieße, wollte man den Werken die eingehende Betrachtung schenken, die sie verdienen. Die Architekten der kleinen Schlösser, wie wir ja auch schon bei den Schinkelschen Arbeiten gesehen haben, fanden hier eine Aufgabe, in die sie alle ihre romantisch gefärbte Phantasie tief tauchen lassen konnten, und sie gaben Lösungen, die in ihrem Reichtum ebenso wie in ihrer Einfachheit und ihrer Eigenart bestechen; ich erinnere nur an Schloß Rosenstein in Stuttgart (von Salucci 1824—29) (Abb. 188 und 189), an die Anlagen in Pillnitz, von Longuelune und Weinlig (um 1790), an Gontards Bauten in Bayreuth (1763), an Schloß Fürstenstein in Schlesien (von Tischbein 1797) und an den Weimarer Park. Die „Maison de Campagne“ war zum deutschen Schloßchen geworden; dieses hatte sich dann unter englischem Einfluß einer antiken Romantik zugewandt, um schließlich ein säulen- und pilasterloser einfacher und doch in seinen Formen und Umrissen ansprechender Bau zu werden, gleichsam emanzipiert von allem akademischen Schmuck. Mit dem Fortschritt in die Dezennien des 19. Jahrhunderts hinein gewann die Bautechnik an Macht über die Bauästhetik, und wir finden dann jenes Charakteristikum des echt deutschen Klassizismus vor, das wir mit „Biedermeier“ zu bezeichnen pflegen, eine Summe von Bescheidenheit im Äußern, eine geläuterte Auffassung vom Werte der Flächen und der Profile, die den andern Ländern — auch England — zu jener Zeit abging, die aber in Deutschland leider durch den Industrialismus, der mit dem Eklektizismus in der Baukunst Hand in Hand ging, erstickt wurde.

Italien

Italien verrät im Schloßbau eine große Unselbständigkeit, die ihren Grund einmal in den formalen Unterschieden haben mag, die es in Landschaften, Städte und Meister trennt, wie etwa die Genueser Schule, die in den Spuren Alessis, die Mailänder, die in denen Palladios wandelt — die aber auch im Grunde überhaupt in der Unbeholfenheit liegen mag, mit der der Italiener dem neuen Schloßbau gegenübersteht, dessen räumliche Notwendigkeiten ihm unbegreiflich dünken, dessen nordische Anlage ihm nicht in das Gefühl übergehen will, solange er nicht jahrelang nordische Schulung genossen hat. Daher kommt es, daß der Klassizismus im italienischen Schloßbau seine besten Werke im Norden des Landes hervorgebracht hat, da, wo politisch der Geist Frankreichs und Österreichs zu spüren war; daß er in Rom mit wenig Ausnahmen, deren beste ich in *Raffael Sterns Vatikananbau* sehe, nicht aus dem Bombast hochrenaissanceischer Formen herausgekommen ist — auch die Lateranfassade und die Fontana Trevi machen hier keine Ausnahme —, und daß er in seinem umfangreichsten Werke in Südalien, Caserta, im Grunde ein mächtiges, aber gänzlich unbeholfenes, ja unnützes Schloß hat entstehen lassen, einen Idealbau auch, aber nicht so, daß ihn die Du Cerceau und De l'Orme als Muster nach Frankreich gebracht hätten, um so weniger, als er die Mühe leicht erkennen läßt, die er sich gibt, um ein Versailles oder Stockholm zu werden. Die Kultur der Räson¹⁾ fehlt diesem Lande, damit es vorbildliche Wohnbauten hervorbringen könnte, so vorbildlich, wie zur Renaissancezeit seine unwohnlichen Paläste in ihrem Reichtum gewesen waren.

Die große französische Schloßanlage hat dem Erbauer, dem viel genannten und zuviel gerühmten *Luigi Vanvitelli* vorgeschwobt, tatsächlich wohl Versailles; die Villa d'Este oder Frascati gab ihm das Vorbild für die mächtigen Garten- und Parkanlagen, mit denen er das Schloß umgab, die alles zeitgenössische Schaffen

1) Vgl. von Geymüller.

an Größe weit übertreffen, und auch an natürlichem Rahmen, an Wasserreichtum, blauer Luft und sonnig-träumender Wärme.

Der Idealbau, den Vanvitelli mit Caserta 1751 (Abb. 190 u. 191) schuf, wirkt, kurz gesagt, langweilig. Weder die für die Mächtigkeit der Anlage viel zu kleine und viel zu versteckte Kuppel, noch die matte Pilasterarchitektur an der Fassade vermögen auch nur einigermaßen die Massen „zum Reden zu bringen“. Der Giebel auf der Mittelvorlage der Hauptschauseite stört den Horizontalismus, der etwa noch ein ausgesprochener Zug in der Physiognomie des Baues hätte sein können. Der Eindruck, den der Bau auf den Besucher macht, ist die Summe aus Kasernenstil und grobempfundem Prunkstil. Die Grundrißanlage ist eine Mischung italienischer und französischer Ideen; die französische Anlage herrscht vor, die Korridoranlage tritt ins Innere des Baues zurück. Es entsteht so für den Gebäudeflügel eine Doppelreihe von Gelassen, durch schmale und dunkle Längsgänge voneinander getrennt. In den Eckbauten kommt die französische Anlage besonders zur Erscheinung, jedoch sind dunkle Treppen und Gänge nicht vermieden. Es gelang Vanvitelli eben nicht, die Commodity und Bienséance zum Grand-goût aufzublasen, oder — umgekehrt, den Grand-goût zur Commodity zu zwingen.

Das Große und Schöne liegt bei Caserta eben trotz aller modernistischen Bestrebungen seines Baumeisters doch wieder in der Renaissance, nämlich in der „Positur“ der Renaissance, wie John Ruskin einmal treffend sagt. Und doch ist Vanvitelli als der größte Klassizist Italiens bezeichnet worden! „Es zeigt sich in ihm und bei einigen andern vorzüglichen italienischen Meistern“, schreibt Nagler, „das Streben, von der Willkür eines Bernini und Borromini zu einer strengen Schulrichtigkeit zurückzukehren.“ Daß dieses Streben sich da und dort auf Kosten

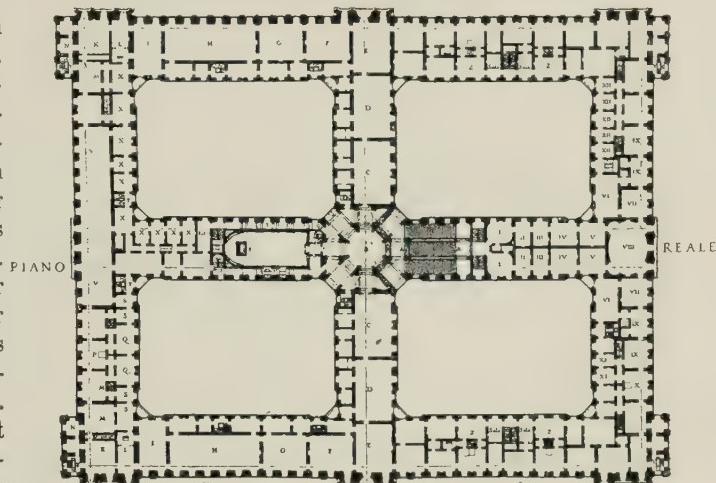


Abb. 190

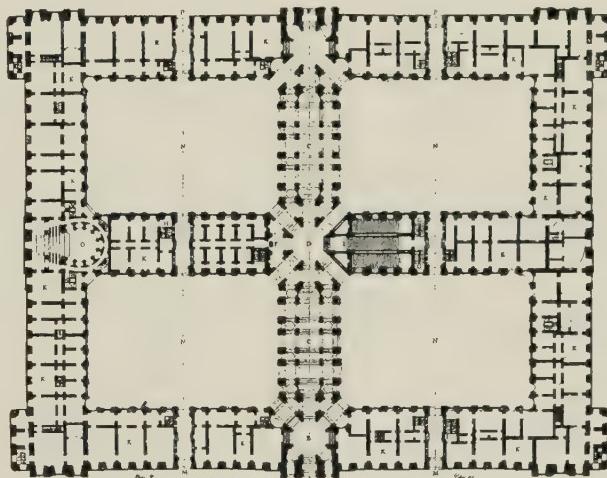


Abb. 191 Schloß zu Caserta Grundrisse

des Schönen betätigt, ist bei Vanvitellis überaus weitläufiger Beschäftigung nur begreiflich. Er arbeitete, zum Teil zur selben Zeit, in Ancona, Macerta, Perugio, Pesaro, Siena und Mailand; eine Reihe von Schülern, von denen die vornehmsten Piermarini und Pollack sind, begleiteten ihn. Sein Können ist nicht rein italienisch, es ist in ihm viel holländisch-französisches Empfinden.

Vanvitellis Schüler *Piermarini* ist in seinen Bauten weit glücklicher als Vanvitelli den Anforderungen der damals modernen Wohnlichkeit gerecht geworden. Seine Villa in Monza und der Palazzo belgiojoso (Abb. 192) in



Abb. 192 Palazzo belgiojoso in Mailand

Mailand bestechen durch die Feinheit der Fassadenbildung und den Aufbau, auf rustiziertem Sockelgeschoß mit Rundbogenfenstern und doppelgeschossigen Dreiviertelsäulen, die den kräftigen Hauptims mit der Attika tragen. *Leopold Pollack*, Piermarinis Schüler, findet schließlich in dem Palazzo della Villa Reale (Abb. 193 u. 194) in Mailand 1790 durch Anwendung von verschiedenfarbigen Baustoffen eine überaus sympathische Note, die der Schöpfung alles Unselbstständig-Renaissancistische nimmt, ohne sie jedoch „unitalienisch“ zu machen.

Die Anlage der Villa Reale ist U-förmig, die Öffnung dem Hofe an der Via Palestro zugewendet, der von der Straße durch die Pförtnerwohnung und eine dreiachsige Arkade im Rundbogen getrennt wird. Die beiden Seitenflügel des Schlosses stoßen bis an die Straße vor, sie weisen ein Untergeschoß und darüber ein Mezzanin auf, über welchem sich das eigentliche Hauptgeschoß er-



(Phot. G. Brogi)

Abb. 193 Palazzo della Villa Reale in Mailand

hebt, mit drei hohen Fenstern an der Giebelseite. Die Flügel stoßen an den Hauptbau im Hintergrunde so, daß ihr Hauptgesims zum hauptgeschoßabschließenden Gurtsims wird, über dem sich wieder ein Mezzanin entlang zieht. Über diesem sitzt dann der Fries mit Kranzgehänge, Gesims mit Balkenköpfen und einer Attika darüber mit Figuren. Die Fassaden des Hauptbaues werden durch Mittel- und Seitenvorlagen geteilt, außerdem aber noch durch Dreiviertelsäulen an den Vorlagen und Pilastern an den Rücklagen. Schließlich sind zwischen die Hauptgeschoß- und Mezzaninfenster Plaketten eingelegt. Diese lebhafte Architektur, die nach der Gartenseite durch zwei Giebelfelder auf den Seitenvorlagen gesteigert wird, hält sich sowohl durch Schatten- wie durch die Farbwirkung des Materials so die Wage, daß der Anblick des Schlosses als ein in seiner Vollendung klassischer bezeichnet werden muß. Die reichen Gartenanlagen, mit großem Teiche um das Schloß gruppiert, erhöhen die Wirkung des

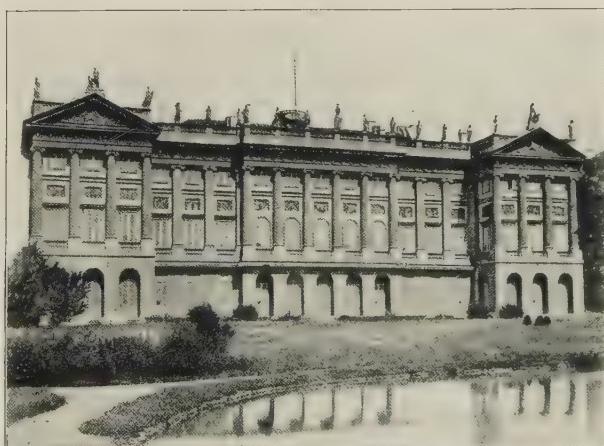


Abb. 194 Palazzo della Villa Reale in Mailand

Ganzen im Verein mit der Lage des Baues auf einer Erhebung oberhalb der Stadt. Eine Verwandtschaft mit Gabriels Garde-meubles-Architektur könnte wohl festgestellt werden, jedoch keine unmittelbare Beeinflussung jenes auf Pollack (vgl. Abb. 196).

h. Das Stadthaus (das städtische Schloß, Palais, Hotel und Bürgerhaus)

Die Aufgabe, die der Schloßbau inmitten der Stadt zu lösen hatte, war weniger ein Wohnschaffen, als ein Prunkbieten, ein „Repräsentieren“. Die Repräsentation des Fürsten, des Königs, zur Zeit des Klassizismus war in ihr letztes Viertel getreten — bald sollte die Pracht der Renaissance, deren letzter Zweig der Klassizismus ist, sich in das Meer der Vergangenheit versenken; die Zeit Napoleons war am Ende noch einmal ein letztes schnelles Aufflackern, und dann hatten die Prachtgebäude ihr inneres Leben verloren.



Abb. 195 Ostflügel des Louvre in Paris

Das Louvre wurde Museum.¹⁾ Es war zu Ludwigs XIV. Zeiten das Sinnbild eines prächtigen Schlosses gewesen. An ihm hatte der junge Klassizismus seinen Sieg über das italienische Barock gewonnen. Die Tat Claude Perraults im Jahre 1667 (bis 74) war an sich ein Beweis für die Macht formfreudigen, seiner selbst sicheren Idealismus — „lorsqu'on pense, combien peu la connaissance de l'antiquité était avancé de son temps, combien par conséquent ses desseins doivent avoir laissé à désirer, on ne saurait toutefois admirer tout ce qu'il lui fallut d'efforts et de zèle pour accomplir une semblable tâche“. (Quatremère de Quincy.)

Der Ostflügel des Louvre (Abb. 195), eine Parade von 28 gekuppelten korinthischen Säulen auf hohem Sockelgeschoß, links und rechts flankiert von mächtigen dreiachsischen Türmen — nach altfranzösischem Schloßrezept aber ins Palladianische übersetzt — in der Mitte eine lebhaftere Nuance durch Mauermasse mit Giebel-

¹⁾ Die Mühen, die sich Napoleon I. und III. gaben, das Louvre mit den Tuilerien zu einigen, sind wiederholt gescheitert. Der Grund lag in der demokratischen Kulturstimmung. Schon Ludwig XIV. mochte diese Stimmung gewittert haben, als er noch vor Vollendung des Baues durch Perrault Versailles diesem Stadtschloß vorzog.



Abb. 196 Garde-meubles in Paris

feld, und darüber hinweg auf kräftigem Hauptsim die Attika, ist eine Leistung gewesen, die bis heute nicht übertroffen worden ist. Ich will dabei nicht sagen, daß diese Leistung von gleich großem praktischen Werte für das Schloß gewesen wäre — denn es war eine Ideal-Leistung —, im Gegenteil, die Schatten der Säulen, die Tiefe der Mauerfront hinter dem Säulenwall ist denkbar lichtungünstig — aber daß Perrault vermocht hat, etwas klassizistisch durchaus Neues mit solch einfachem Rhythmus zu schaffen, macht ihn, der nur Kunstliebhaber war, nicht Kunstberufler, zum Nachbar eines Blondel, zum Mitterschaffer jenes Stiles, der auf einmal die Aufmerksamkeit des künstlerischen Europas von Italien auf Frankreich ablenkte.¹⁾

Die Tat Perraults trug unmittelbare Früchte. *Jacques Ange Gabriel* (1710 bis 1782) hatte, wie ein Vergleich der Einzelheiten an den Garde-meubles am Concordienplatz mit denen am Louvre ergibt, ebenfalls dort geschafft und gelernt. In den Garde-meubles (Abb. 196—198), die

die nördliche Wand der place de la Concorde bilden und den Blick auf die Madeleine durch die Rue Royale öffnen, versuchte er nun, das große System

¹⁾ Freilich, auch Blondel war kein Berufsarchitekt, sondern „Marschall“, und Lescot, der frühere Louvreerbauer, war Geistlicher! Es ist, wie auch in anderen Berufsfächern, hier wieder einmal zu bemerken, daß der Laie der Entdecker und Fortschrittler ist, nicht der Berufsmensch, der nur die — freilich zum Fortschritt gleich notwendige — Kette bildet von Errungenschaft zu Errungenschaft.

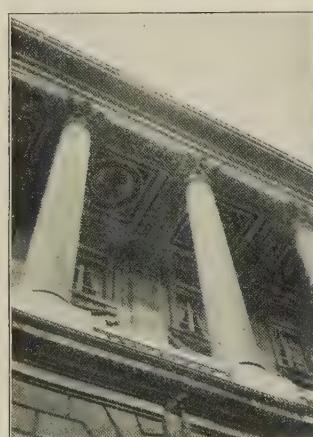


Abb. 197 Detail vom Garde-meubles in Paris



Abb. 198 Detail vom Garde-meubles in Paris

der östlichen Louvrefassade zu wiederholen. Er arbeitet aber eleganter. Er stellt die Säulenparade (12 Säulen) auf ein kräftiges rustiziertes Erdgeschoß, nimmt statt der gekuppelten Säulen nur je eine, gewinnt also an Licht, wirkt dadurch freier, kühner und verzichtet auf eine Mittelvorlage. Nun wirken beide Bauten wie eines, das die Straße entzweigeschnitten hat, eine Lösung, die bei Pariser und Brüsseler Bürgerhäusern hier und da nachgeahmt worden ist (Abb. 199). Ob die Gabrielsche Fassadenlösung bei der Villa reale in Mailand von C. Pollack als Vorbild gewaltet hat, scheint nicht unmöglich; wie wir oben sehen, ist der Aufbau nahezu derselbe hier wie dort, nur daß bei den Garde-meubles die Rücklage im Obergeschoß etwa 1,5 m hinter die Säulenfront zurücktritt, während sie dort bündig geht und durch eine wenig vortretende breite Mittelvorlage belebt wird. Auch die giebelgekrönten Eckbauten sind von Gabriel besser empfunden als von Pollack. Sie stehen nicht „vor der Luft“, sondern werden beiderseits



Abb. 199 Beispiel für den Durchbruch einer Häuserfront durch eine Straße in Brüssel

von kräftigen Pfeilern gefaßt — ein durchaus klassizistisches Motiv! Die Ornamentik (Abb. 197 u. 198) ist nahe verwandt mit der am Louvre, die Gabriel doch auch entworfen hat: es beginnt die Zeit der Medaillons, Rosetten und Kränze. Und hier muß wieder Gabriel als erster und vornehmster Künstler genannt werden, denn er ging sparsam mit dem an sich mageren Schmuck um, ohne an Dürftigkeit zu streifen, wie es die deutschen Architekten zumeist getan haben.

Das Motiv der attikabekrönten Mittel- und der giebelgekrönten Seitenvorlagen, wie wir es in großer Gefälligkeit an der Mailänder Königsvilla gesehen haben, finden wir an den meisten Fürstenpalästen der großen Städte. Hier und da wechselt es, etwa daß nur der Mittelbau vorherrscht, und die Seitenvorlagen verschwinden — wie beim Palais Royal in Brüssel (Abb. 200), das dadurch eine große Ähnlichkeit mit der Pariser Münze bekommt, der es auch in der Geschoßteilung, Balkonanlage und Fensterarchitektur stark ähnelt, oder daß wie beim Schloß zu Koblenz (Abb. 201) (von Peyre 1778—86) die Seitenvorlagen glatt behandelt werden, ein bürgerliches Walmdach bekommen, und daß nur ein achtsäuliger Vorbau in fein abgewogener Weise Würde und Gewicht der Anlage erhält, nach französischer Weise vom Erdboden aufstehend, beide Hauptgeschosse fassend und das Mezzanin in die Attika verweisend oder endlich, daß Giebel und Attika



Abb. 200 Palais Royal in Brüssel

auf hochstehendem Sockel den Mittelbau ganz besonders hervorheben, wie beim Schloß in Braunschweig (Abb. 202). Das Königsschloß, oder das Palais, wie es auch genannt werden mag, spielt immer dasselbe Lied, und nur selten wird in der Pracht und Macht seiner Strophen auch jener Klang gefunden, der es dem Tone der Volksseele verwandt macht, meistens steht es seitab wie etwas Fremdes, das der Stadt im Grunde nicht gehört. Nur wenn ihm Plätze vorgelegt, Parke angeschlossen werden, wie in Brüssel und Koblenz und Mailand, wenn es eine Welt um sich bilden kann, die mit ihm harmoniert, die dem Beschauer den notwendigen Maßstab zum Urteil gibt, wie etwa beim Schloß in Stuttgart, dann gewinnt es einen Schimmer jener Poesie wieder, die mit dem Worte Königsschloß und Palast verbunden ist, und die dem erwachenden 19. Jahrhundert immer fremder und fremder werden sollte. Der Palast, der an der Straße steht, aller solcher Poesie beraubt, wie wir ihn in Paris und in Berlin, in Petersburg, Wien, Rom oder Genua finden, wandelte sich im Äußern unmerklich fast zur Zeit des Klassizismus in das Hotel; in jenen Bau, der den Bürger fürstlich oder den Fürsten bürgerlich werden läßt, in jene Zwischenarchitektur, die den Aristokraten von Geburt oder von Geld verkörpert. Die Bürgeraristokraten

(Phot. Stengel & Co., Dresden)
Abb. 201 Königl. Schloß in Koblenz

von Genua und Florenz mögen dafür wohl in reichem Maße vorbildlich gewesen sein, wenigstens bevor der eigentliche französische Hotelgrundriß sich gebildet hatte, der vor allem für Deutschland seit Beginn des 18. Jahrhunderts von großem Einfluß wurde, und das italienische Schema mit den gedeckten Gängen, die vom Vorderhaus nach dem Hinterhaus führten, verdrängte. Das Wesentliche des französischen Hotelgrundrisses bestand eben in der Vermeidung von Gängen; durch eine einfache Zimmeraneinanderreihung wurde vor allem erreicht, daß jeder Raum direktes Licht erhielt, ein Vorteil, den die italienische Anlage beim eingebauten Hause nicht bieten konnte, da der Gang vor den Fenstern vorüberführte.

Mit dieser rein organisch wertvollen Änderung des Grundrisses ging eine bequeme Erweiterung der Räume selbst Hand in Hand. Die Ausdehnung der Städte über die engen Stadtmauern hinaus, die größere Sicherheit, die eine besser organisierte Obrigkeit den Bürgern bot, erlaubte ein Sich-Ausbreiten des ganzen Hauses, die hygienischen Gesetze erforderten dies in den größeren Städten



Abb. 202 Schloß in Braunschweig

sogar — und damit wurde es möglich, den nun lichtvoll gewordenen Hof auch rein architektonisch zu bilden und auszuschmücken. Der Hof wurde rechteckig und symmetrisch gestaltet, hier und da mit einem Brunnen an der Seite geschmückt; die ehedem gewendelte Treppe gewann an Raum und wurde dreiarmig mit den Fenstern an die Hofseite gelegt, da wo diese an die Rückseite des Vorderhauses anstößt. Das Vorderhaus wurde nach alter Weise symmetrisch in drei Teile geteilt, den Eingang in der Mitte, zu beiden Seiten Gewölbe und Schreibstuben. In den Obergeschossen verteilen sich die Wohn- und Schlafgemächer der Herrschaft. Die Stallungen sind in einem der Seitenflügel untergebracht, im Pariser Hotel reichen sie bis an die Straßenfront.¹⁾ Das Hinterhaus wird in Deutschland zu Mietzwecken verwendet, in Frankreich fehlt es vielfach.

Das Hauptgeschoß im Vorderhause des Pariser Hotels enthält vor allem einen Saal (Vorsaal) (ganz ähnlich der Salle italienne im Landschlößchen), an den eine Antichambre stößt, und daneben noch ein großes Gemach mit einem Kabinette²⁾ (Abb. 203).

¹⁾ Vgl. J. F. Blondel, Architecture française, Bd. III — auch Häuser späteren Datums (Maison Courman, Rue de la Sèvre, 1789 Arch. Doux) zeigen solche Anlagen.

Vgl. Chr. Sturm, Vollständ. Anweisung aller Arten von bürgerlichen Wohnhäusern.

²⁾ Schmerber, Dr., Studien.

Wenn gleich die hier geschilderten Anlagen in ihrem Ursprunge der Rokokozeit angehören, so war ihre kurze Schilderung doch nötig, weil sie, wie oben bemerkt, von größtem Einfluß bis hinauf in den Anfang des 19. Jahrhunderts auch für Deutschland gewesen sind. Natürlich ist im Laufe der Zeiten die Grundrißteilung mehr und mehr differenziert worden, entsprechend den Lebensgewohnheiten der Bewohner, im großen ganzen aber hat das Hotel des Klassizismus den Blondelschen Gedanken mit seltenen Ausnahmen als führenden behalten. Die seltenen Ausnahmen waren nur Versuche übereifriger Klassizisten, die in Frankreich wie in Deutschland den Palladianischen Grundriß in das deutsche Haus einführen wollten. Aber sie erhielten nicht den Beifall der zeitgenössischen Theoretiker. Johann Georg Busch sagt mit Recht¹⁾: „Wir können daher von der Einrichtung ihrer (der Italiener) Wohnräume wenig nachahmen, wohl aber desto mehr von den Franzosen lernen, die schon im Anfang des vorigen Jahrhunderts mehr darauf dachten, was bequem wohnen heiße. Sie sind es insonderheit, welche auch in der Einteilung kleiner Wohnhäuser darauf hinaussehen, die Bequemlichkeit der Bewohner durch mehrere in Verbindung gesetzte Gemächer von ungleicher Größe zu bewirken. Sie lernten und lehren uns noch, jedem dieser Gemächer ein hinlängliches Licht zu geben, überhaupt aber den Raum so zu sparen, daß auch auf einem kleinen Bauplatze alle nur zu wünschenden Bequemlichkeiten erlangt werden; bei ihnen kamen die Regeln nicht auf, durch welche deutsche Architekten sich die gute Einteilung ohne Not erschweren, von welchen ich bereits verschiedenes gesagt habe. Sie geben der Geometrie, was ihr gehört, aber auch nicht, zum Nachteil der bequemen Einrichtung, mehr als ihr gehört.“

Das sind ganz moderne Worte, die wir hier lesen. Sie zeigen klar und deutlich den Unterschied zwischen dem idealbaupflegenden Italien, das die Form über den Inhalt setzte, und dem praktischen Frankreich, das den Nutzen, „die Utilität“, über die Form stellte. Hier sehen wir einen modernen Zug des Klassizismus, der den Namen Klassizismus fast inhaltslos macht, der den Gedanken der Zeit hoch über die italienische Renaissancekunst stellt, der den Begriff der „guten Baukunst“ erschafft und ihn dem der schönen Baukunst als selbstständig gegenüberstellt. — Zunächst freilich nur im Grundrisse; wir wissen noch nicht, ob auch am Äußern des Hauses.

Nur kurz noch der oben erwähnten wenigen Ausnahmen zu gedenken, sei wiederholt, daß der Palladianische Grundriß trotz der allgemein anerkannten Güte des französischen Schemas hier und da Eingang gewann; wohl möglich, daß das am Anfang des 19. Jahrhunderts tonangebende England die Ursache dazu war. Tatsächlich wurden eine Reihe Pariser Hotels nach Palladianischem Schema gebaut, so z. B. die Maison Dorlian et Callet in der Rue de Mt. Parnasse (1777), die den von oben her beleuchteten Mittelsaal aufweist, in dessen Achse auch die Treppe liegt, doch handelt es sich hier nur immer um den vor-

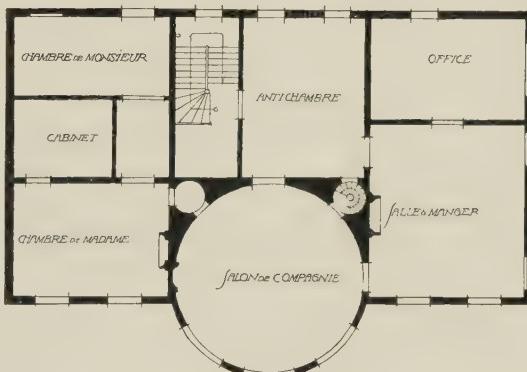


Abb. 203 Kleines Hotel in Paris Grundriß

¹⁾ Praktische Darstellung der Bauwissenschaft (Hamburg 1800).

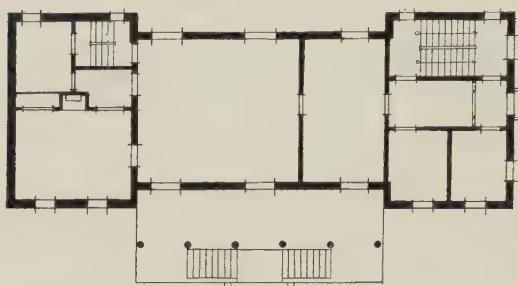


Abb. 204 Kleines Hotel in Paris Grundriss

zwei Säulen einnimmt, zu dem eine Freitreppe emporführt. Der in der Breite dieses Perystils durch die Haustiefe geführte Mittelteil enthält links den Salon de compagnie, rechts die (teilweise gewandelte) Treppe. Von den sich an den Mittelteil schließenden, in der Fassade etwas zurückstehenden Flügeln enthält der linke die Chambre mit anstoßendem Alcove, der rechte die Salle à manger mit anstoßendem „Office“. Diese Häuser, auch „petits hôtels“ genannt, sind meist zweistöckig, oben befindet sich das Schlafzimmer der Eltern mit dem Alcove, das Kinderzimmer, die Bibliothek, zwei Zimmer für die Erzieher und ein Kabinett. Ein anderes Beispiel (Abb. 206) zeigt bei ebenfalls rechteckigem, beiderseits eingebautem Grundriß die Treppe in der Mittelachse vorn, dahinter

das Vestibule, seitlich wieder rechts die Salle à manger mit office, links den Salon de compagnie mit — dem Cabinet de „tric-trac“.¹⁾ Symmetrie und Utilität streiten sich in solchen Plänen offensichtlich um den Rang. Aber trotzdem wird der Franzose nicht in dem Maße wie der Engländer von dem Klassizismus zu

widersinnigen Lösungen gezwungen. Er weiß immer die Commodité an erster Stelle zu schätzen; „dans architecture“, sagt F. Leroy²⁾, „il y a deux sortes de distributions: l'une qui a pour objet la division des pièces qui composent l'intérieur des appartements; l'autre qui dans les dehors contribue à déterminer

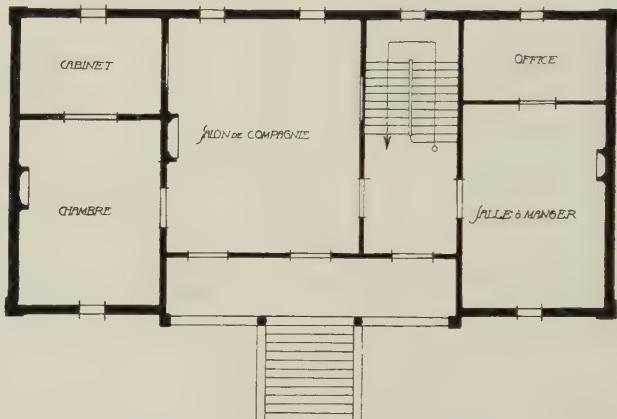


Abb. 205 Casino à l'Italienne in Paris Grundriss

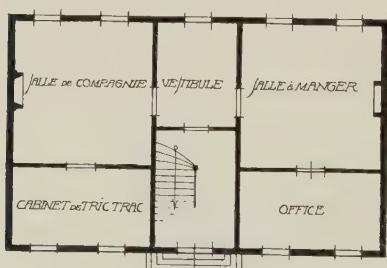


Abb. 206 Casino à l'Italiane in Paris Grundriss

¹⁾ cfr. F. Leroy, Le guide au architecture, Paris 1887.

²⁾ cfr. F. Leroy, Le guide au architecture, Paris 1887.

la répartition, la forme et les proportions des avant-corps et des arrière-corps — auch hier also wieder die Trennung zwischen guter Baukunst und schöner Baukunst!

In Deutschland haben wir den Palladianischen Grundriß schon beim Schloßbau in Wörlitz erkennen können, doch sahen wir auch oben, wie die Stimme des Bauwissenschaftlers sich gegen die italienischen Idealformen erhob. Diese Stimme scheint die allgemein maßgebende gewesen zu sein. Der Gelehrte Dr. Stieglitz in Leipzig

bringt zwar als Neuestes in den „Zeichnungen zur schönen Baukunst“ (um 1798) italienische Casino-Grundrisse, doch sind sie selten vom Papier hinaus in die Welt gekommen, höchstens als Prunkstücke, Idealbauten, Pavillons, in Park und Garten, nicht als ob sie tiefere Wurzel im deutschen Hausbau gefunden hätten. Ich stelle als Beispiel hierfür einen solchen Idealentwurf aus den Zeichnungen zur schönen Baukunst auf (Abb. 207) und als Vorbild dazu die Palazzuola di Caprarola¹⁾ (Abb. 208), gebe hierzu aber auch einen 150 Jahre älteren deutschen Idealentwurf (aus Nicolai Goldmanns vollständiger Anweisung zu der Zivilbaukunst [Abb. 209]), der den quadratischen Hausplan einfach in neun Felder teilt und das Mittelfeld zur Wendeltreppe gestaltet.

Alle diese Idealentwürfe waren, wie erwähnt, nur selten und unmaßgeblich

gegenüber dem französischen Muster, das die klassizistische Zeit in Deutschland pflegte. Die Verwirklichung italienisch-symmetrischer Idealentwürfe führt bei größeren Anlagen zu ungeschickten Dispositionen. Einem mit dorischen Säulen ge-

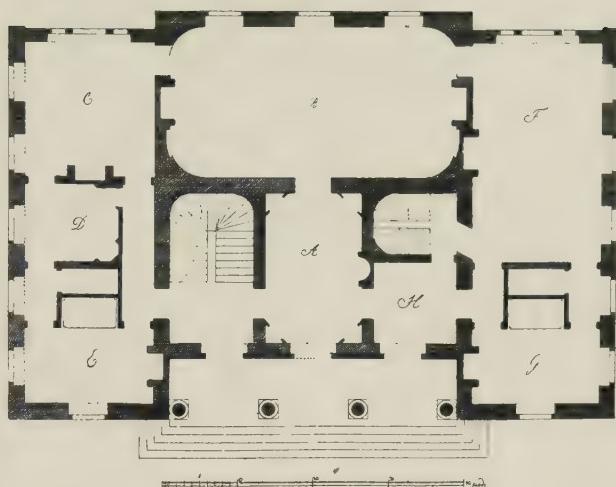


Abb. 207 Idealentwurf aus Stieglitz „Zeichnungen zur schönen Baukunst“
A = Vorhaus, B = Gesellschaftssaal, C = Salon, D = Toilette,
E = Schlafzimmer der Frau, F = Speisesaal, G = Schlafzimmer
des Herrn, H = Kabinett

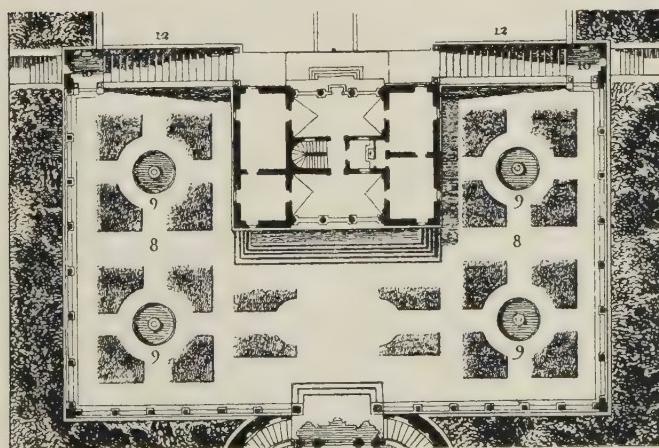


Abb. 208 Palazzuola di Caprarola in Rom Grundriß

¹⁾ Aus der Bau-
sammlung der Kgl. tech-
nischen Hochschule in
Dresden, aus Perciers
und Fontaines römi-
schen Villen.

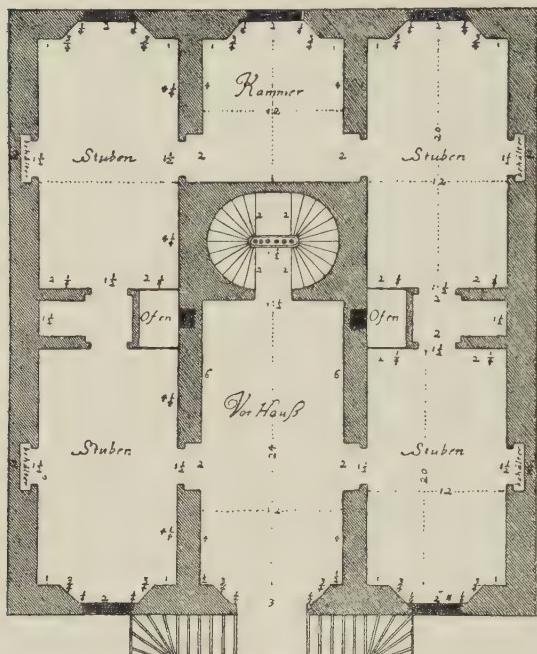


Abb. 209 Bürgerhaus nach N. Goldmann Grundriß

nicht verdecken: es ist das alte Pariser Hotel, das in Berlin hundert Jahre vor Schinkel in mehreren Exemplaren geschaffen worden war. Noch mehr als in der Form des Grundrisses erkennt man in der Verteilung der Gemächer die Pariser Muster.“¹⁾ (Abb. 211.)

Hugenottenkunst war es gewesen, die den Grundstein zum Pariser Hotel gelegt hatte und die im Palais des Grafen Redern (Abb. 212—213 [1832]) ebenso lebt wie in dem alten Palais Prinz Heinrich (Universität, 1748) oder im Palais der Kaiserin Friedrich Unter den Linden (1663); der nüchterne Gewerbsinn der Eingewanderten hatte das Kaufhaus zum fürstlichen Hotel geadelt.

1) Dr. Hugo Schmerber, Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Straßburg 1902.

zierten Treppenhaus, einer großen Vorhalle zuliebe, im Zwange streng abgemessener Dreiteilung wird der Architekt zu den schwierigsten Grundrisslösungen geführt, die, wenngleich ein Haus freiliegen mag, dunkle Räume oft nicht vermeiden können (Abb. 210).

„Und wenn endlich der große Schinkel auf engem Raum ein vornehmes Kaufhaus schaffen muß, dann legt er ein Corps de logis mit zwei Seitenflügeln gegen die Straßen an und verbindet diese durch ein niedriges Geschoß, geeignet für Warenlager. Der Hof und die große Säulenhalle soll wie ein Atrium wirken, aber alle die hohen Säulen und Hermenstatuen können die Grundidee des alten Du Cerceau, welche Boffrand und Ge nossen glänzend weiterführten,

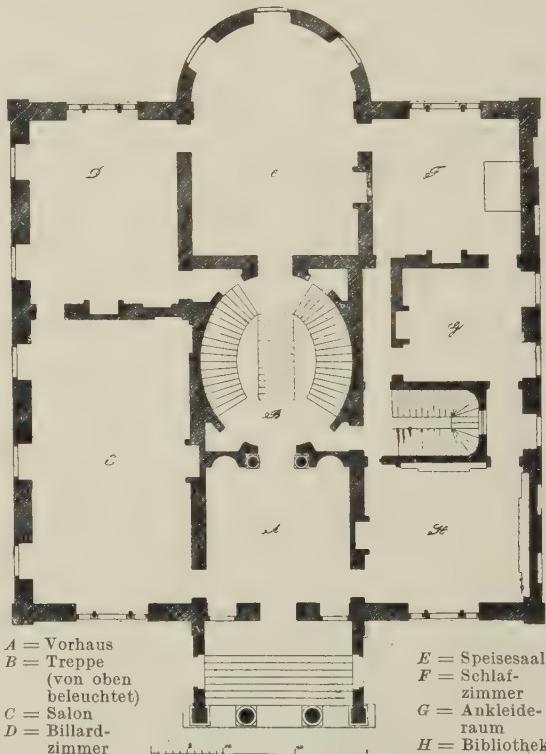


Abb. 210 Italienisch-symmetrischer Idealentwurf

Nur die ehedem bewegte Außenform und die innere Auszierung hatten sich von Grund auf gewandelt. Diese Wandlung beweist aber weiter nichts als die Unabhängigkeit des Äußeren, der Fassade, von der Disposition, bestätigt jenen formalen, zu lehrenden und zu erlernenden Maskencharakter des Klassizismus, soweit er sich auf die Verwendung der von ihm als klassisch anerkannten renaissancistischen und antiken Bauformen beschränkte. Das schließt nicht aus, daß bei monumentalen Aufgaben durch hervorragende Kompositionen, durch besonders großen Maßstab oder durch feine Beobachtung der Harmonie der Teile untereinander und zum Ganzen wahrhaft große Werke entstanden — beim Hotel, beim Bürgerhaus überhaupt mußte aber der Maskencharakter des Klassizismus deutlich zutage treten. Die Sprache der Architekten, ehedem jedermann verständlich, mußte durch die Akademien, durch die klassische Wissenschaft überhaupt, nunmehr wissenschaftlich, akademisch und damit dem gemeinen Bürger fremd oder mindestens un interessant werden.

Es herrscht also, so sehen wir, gerade im Wohnhausbau des Klassizismus ein Widerspruch zwischen Inhalt und Form. Dieser Widerspruch sollte sich im Verlaufe des Klassizismus zunächst mehr und mehr vergrößern. Denn während die gute Baukunst unter Manger, Gilly, Moller u. a. in technischer wie disponierender Hinsicht große Fortschritte machte, griff die dem Hause umgelegte Form immer tiefer in den kalten und kälteren klassischen Formenschatz zurück, Palladio wich dem Vitruv, Vitruv wich den Meistern des Hellas, bis der Architekt endlich sich vor den Formen der Dorik fand. Hier und da trifft man auch etruskische und ägyptisierende Formen. Frankreich ist nie so weit zurückgegangen als Deutschland oder Österreich. Sein Empire ist latinisierend, wie wir gesehen haben; hellenisierende Formen sind ganz selten; um 1800 gilt Perciers und Fontaines Stil, ein anmutig bewegter römischer Klassizismus. Die Dorik ist nach Deutschland von England gekommen, wo sie in der Theorie schon heimisch geworden war.¹⁾

Auf dem Endziel aber, das Deutschland mit dem Griff in die Dorik erreicht hatte, blieb es nicht lange stehen. Das reziproke Verhältnis von Inhalt und Form

¹⁾ Von England kam sie aber auch nach Amerika. Dort war seit Chr. Wrens Einführung des palladianischen Klassizismus in England der colonial-style heimisch, nun erfuhr Amerika eine „classic revival“.

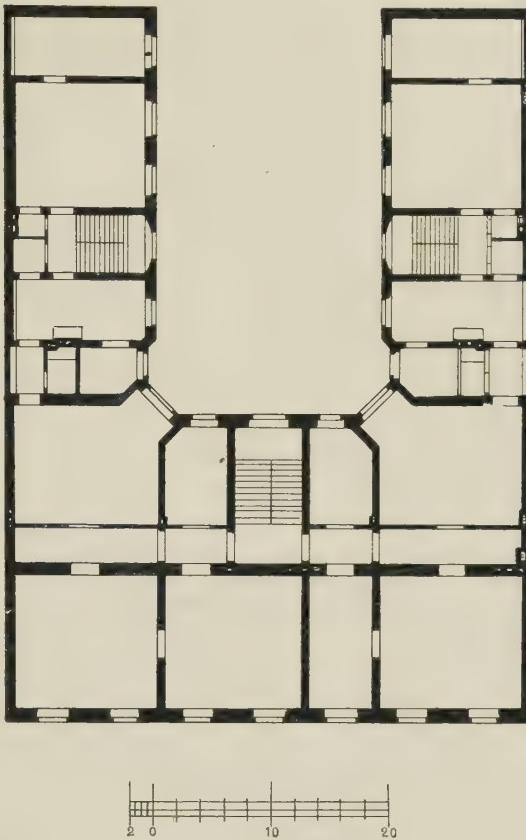


Abb. 211 Grundriß eines Berliner Mietshauses

beginnt sich nach und nach zu verkleinern. Es geschah dies nicht, indem der Architekt von der Dorik wieder zu jüngeren Stilen zurückgriff, sondern indem die dorisch-griechische Form sich nach und nach von dem technisch gebildeten Baukörper sozusagen ablöste, abbröckelte. Die Bautechnik bewies durch ihre wahrhaftige Eigenheit zu deutlich den spieligen Charakter des antiken Gewandes, als daß dieses länger als zwei, drei Dezenneien Geschmacksregel hätte bleiben können. Nicht überall in Deutschland hat seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts die Dorik Wurzel schlagen können.

Fast der ganze Westen Deutschlands steht mehr unter französischem Empire- oder Louis-Seize-Einfluß, wo um 1760 Joh. Jos. Conveu Bürgerhäuser für Aachen geschaffen hatte, deren „Fassaden mit den im Stichbogen geschlossenen Fenstern und den Seiteneinfassungen durch gequaderte Lisenen wie Ausschnitte aus Pariser Hotels wirken“.¹⁾ Auch Frankfurt a. M. pflegte in der Hauptsache den Louis-Seize-Stil. Für Berlin läßt Boumann den hellenisch-deutschen Klassizismus um



Abb. 212 Palais des Grafen Redern in Berlin

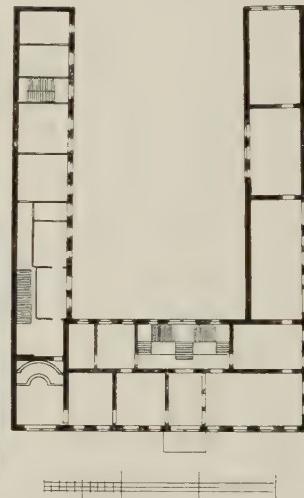


Abb. 213 Palais des Grafen Redern
in Berlin Grundriss

1765 auftreten, Dresden zeigt erst um 1790 die altgriechischen, bescheidenen Motive, Leipzig etwa zur gleichen Zeit in spärlicher Anzahl, Kassel verdankt dem großen Du Ry das Festhalten am Rokoko bis 1790; kleinere Städte kommen meist erst nach 1800 in den Besitz der antikisierenden Bürgerhausarchitektur, die oft erst um 1850–60 verschwindet. Es ist das Werden der altklassischen Physiognomie am deutschen Bürgerhause kein plötzliches gewesen, hier und da entringt es sich erst nach und nach dem Rokokokringel, ebenso aber ist auch das Verschwinden der Schmuckteile nicht über Nacht vor sich gegangen, sondern im Laufe der Zeit erst hat sich das dorisch-klassizistische Haus²⁾ zum Biedermeierhaus emanzipiert, hat die Bautechnik die Bauästhetik durchdrungen — oder verdrängt. Ich glaube nicht, daß, wie andere meinen, der Geldmangel ein so spärliches Schmücken nur gestattet hätte. Daß Schmuck billig ist, können wir

¹⁾ Vgl. Schmerber, Studien über das deutsche Schloß und Bürgerhaus etc.

²⁾ Diese Stilbeugung wird wohl auch der Zopf genannt, „indem wir uns daran erinnern, daß jenes Geschlecht zwar den Zopf nicht erfand, ihn aber immer noch als charakteristisches Merkmal hinten trug“ (Rob. Dohme).

heutzutage an den meisten armseligen Häusern sehen, die mit unsinnigen Ornamenten beladen sind.

Zeigt ein Bürgerhaus um 1800 noch einen Eingang, den zwei mächtige dorische Säulen mit schweren, steintheoretischen Überlegungen entsprungenen Formen flankieren, so finden wir nach zehn Jahren kaum solch ausgeprägt dorierende Schmuckform, sondern nur flach aufgetragene Putzornamentik im Fries, etwa Palmetten oder ägyptisierende Schmuckteile (Abb. 214 u. 215), Akanthusblätter, wohl auch figürlichen Schmuck, etwa Musen oder Grazien (Dresden, Pillnitzerstraße); nach wieder zehn Jahren werden ganz wenige schmückende, vielmehr konstruktive Glieder an der Front des Hauses herrschen, vor allem Platten am Hauptsims, am Gurt, am Sockel, Halbkreisnischen über den einfachen Fensterstürzen, zum Zwecke der Entlastung jener ebenfalls mit Skulptur ausgefüllt. Aus

der etwa in Anlehnung an die Erechtheionfenster profilierten Umrahmung an Fenster und Tür wird eine glatte Fläche, die sich geneigt um

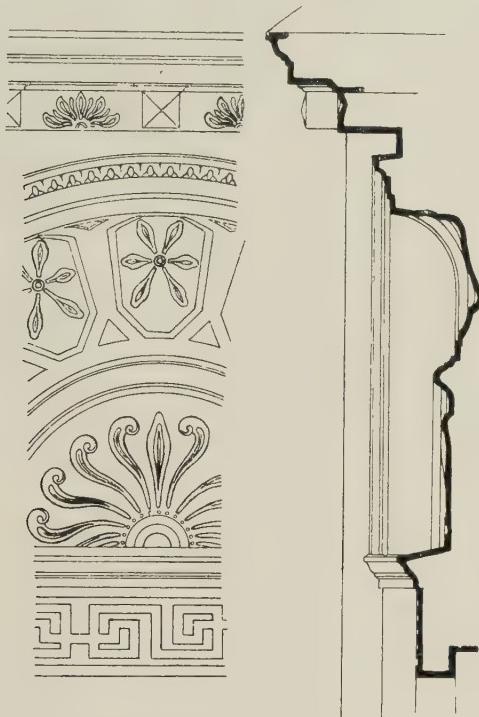


Abb. 214 Einzelheiten eines Berliner Wohnhauses
(Architekt Schinkel)

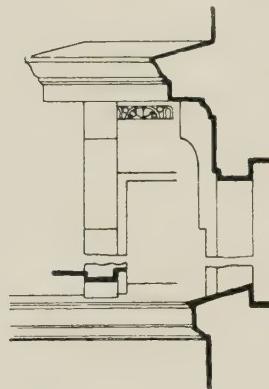


Abb. 215 Einzelheiten eines Berliner Wohnhauses

die Öffnung zieht, später werden (unter englischem Einfluß) die Rahmen ganz weggelassen. Hier und da wurde auch eine gewisse Lebhaftigkeit durch die Farbe erreicht (Berlin, Behrenstr. 68, von Gilly entworfen). Die Symmetrie wird immer ängstlich eingehalten. Mit der hier beschriebenen, mit den Jahrzehnten zunehmenden Armseligkeit im Schmucke schien jedoch das feine Empfinden für Verhältnisse, Massen und Flächen und auch für die feineren und feinsten Bewegungen des Ornamentes nur zu wachsen (Abb. 216—218). Geradezu vorbildlich ist der Takt und das klassische Empfinden der Schrift, d. h. der Buchstabenreihung, gegenüber, die etwa als Denkschrift oder als Firma am Hause angebracht werden mußte, durchweg römische Antiqua, meist in großen Lettern (Majuskeln). Die Verteilung der Buchstaben auf der Fläche (Fries, Giebelfeld) und der Zeilen zeugt von einem ganz außerordentlich empfindsamen, abwägenden Schönheitssinn, gewiß eine Frucht der jahrhundertlangen klassisch-formalen Er-



Abb. 216 Verwaltungsgebäude in Dresden
(Aus: Mebes, Um 1800)

ziehung, die die Architektur hinter sich hatte. Daß solch Empfinden nicht nur vereinzelt auftrat, sondern die Färbung des Stiles trägt, zeigt sich daran, daß beispielsweise in den westfälischen Dörfern Bauernhäuser um 1800 die dort üblichen religiösen Verse oder Gedenksprüche mit nicht minder feinem Gefühl auf Säulen, Rahmen und Schwelle zeigen als die Steinhäuser der Stadt. Ebendort auch findet sich, in Holz ausgedrückt, das Herrschen und Abdanken der Säule zu beiden Seiten des Deeleneingangs. Stehen dort, etwa an einem Hause von



Abb. 217 Palais Lüttichau in Dresden
(Phot. Stengel & Co., Drésden)



Abb. 218 Häuserreihe am Marktplatz in Holzminden

1750, zwei ionische, fein gedrehte Säulen, kräftig betont mit roten und blauen Farben, so erkennen wir am Hause von 1790 nur noch zwei dünne Wülste, die aus den breiten Stiehlbalken, die den Torrahmen tragen, schüchtern hervorstehen. Noch später sind auch diese verschwunden.¹⁾

Es kann, gerade was den Holzbau zur Zeit des Klassizismus anlangt, freilich auch nicht geleugnet werden, daß die völkische schmückende Weise durch den Akademismus, der bis in die fernen Dörfer drang, gewissermaßen eingeschüchtert wurde, und daß die Eigentümlichkeiten sogar der Konstruktion dem Eindruck des durchgehenden Steinprofils preisgegeben wurden. So ist mir wiederholt aufgefallen, daß niedersächsische und hessische Bauernhäuser von 1800 nicht mehr den Unterschied von Balkenkopf und Füllholz zeigen wollen, sondern ein und dasselbe Profil durchgängig über diese ganz verschiedenen Bauteile hinwegziehen, damit es als ganzes (steinernes) Band wirken soll! — Doch verschwand solche verkehrte Geschmacksweise mit dem Zurückebben der „Dorik“ auch auf den Dörfern von selbst.

Das hier skizzierte Verhalten der Dorik dem Baugedanken gegenüber, das endliche Aufgehen der ehemals herrschenden Form in der Konstruktion ist nun aber diejenige Phase des Klassizismus, die mit dem Namen des Biedermeier bezeichnet wird.

Der Biedermeierstil ist der Stil des deutschen Bürgerhauses um 1820. Sein Charakteristikum ist das Offenbaren der Ungefährlichkeit des ernsten dorischen Stiles, das Hervorkehren des Nebensächlichen im Ornamente gegen-

¹⁾ Vgl. auch meinen Aufsatz in Westermanns Monatsheften, Mai-Heft 1908: „Biedermeiers Herkunft und Hingang“.

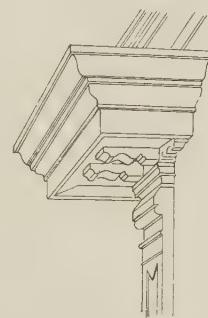


Abb. 219 Eckpfeiler aus Holzminden

über der Herrschaft der aus der Konstruktion geborenen großen Hausform mit Fenster und Tür. Die Säule wird hier und da nur noch in kleinen Verhältnissen rein als Schmuckteil ohne konstruktive Bedeutung, oft in Brettern auf den Rahmen einer Tür aufgelegt, oft aufgemalt — im ganzen rein als Beiwerk. Die Kragsteine unter der Hängeplatte sind schwer und klobig, nur wenn aus Holz, zeigen sie Profilierungen (Abb. 219). Im ganzen wollen sie mit Absicht die Konstruktion hervorkehren, wollen sie die Genesis griechischer Kunst betonen, Sinn für Fläche, Aufgehen im Anblick des Ganzen: darin liegt die Schönheit und Stärke des Biedermeierstils.¹⁾ Das war, als ob der Geist des klassischen Fanfarentons müde wäre, so sehr sucht er Ruhe auf, so sehr genügt ihm schon ein Tirlieren, im kleinsten Ornament.

Im großen ganzen können wir im Biedermeier das Sich-Wiederfinden von Inhalt und Form nach zweihundertjähriger Trennung sehen. Es ergibt sich hieraus ohne weiteres die Folgerung, daß die Architektur des Klassizismus auch im Innern am Ende eine konstruktiv anpassungsfähige werden mußte.

Die Innendekoration des Klassizismus, in ihrem kunstgewerblichen Charakter bewegter als die Fassadenarchitektur, mehr Mode als Stil, hat die Grundstimmung des neuen Stiles, die reaktionäre Bewegung der Zeit und ihres Kunstschaaffens auf das lockere Treiben des Rokoko schon sehr früh wiedergeben können.

Schon um 1740 sind die ersten Publikationen von Piranesi: „Diverse maniere d'adornare i cammini“ etc. erschienen, 1750 schon folgten die Werke über Herkulanium und Pompeji, 1754 war, nach Cochins, der antikisierende Geschmack am französischen



Abb. 220 Bürgerhaus in Weimar
(Architekt Coudray)

Hofe maßgebend, „völlig antiquarisch ist bereits im Jahre 1756 das ganze Requisitenwesen auf der Dresdner Hofbühne“²⁾, und diese antikisierende Stimmung — zunächst nur Stimmung, behauptete sich auch neben dem Rokoko, bis sie etwa um 1770 das Rauminnere gänzlich beherrschte, bis der Inhalt dieser Formen erkannt und tatsächlich künstlerisch verarbeitet werden konnte. Denn zu Ludwigs XV. Zeiten wurde mit jenen Formen, die da hoffähig geworden waren, doch nur aus Spielerei, aus Laune umgegangen: man machte Pose mit

¹⁾ Reichere Beispiele liefert die Architektur der bergischen Häuser einmal durch die Verwendung des Schiefermaterials, dann aber auch durch eingehendere Benützung von Rokoko- und Empireformen, zu der ja die Nachbarschaft (Frankreich) verleiteten mußte. Die Beziehungen des bergischen Stiles zum amerikanischen Kolonialstil seien hier nur erwähnt, das ganze Thema ist zu groß, um hier auch nur näher betrachtet zu werden.

²⁾ cfr. A. von Jahn, Barock, Rokoko und Zopf; Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig 1873. 8. Band.

dem Ernste dieses eigentlich langweiligen Klassizismus, er war eine Theaterdekoration, ähnlich der chinesischen, die um 1767 den Hintergrund der Festlichkeit der Herzogin von Mirepoix bildete¹⁾) — und nichts mehr. Dazu kam, daß mit der alternden Zeit Louis' XV., mit der heraufkommenden Louis' XVI. und mit der fern drohenden und grollenden der Revolution eine gewisse frömmelnde Philantropie erwachte, die sich auf einmal um den kleinen Mann kümmerte, und sich an Rousseau entzünden²⁾ konnte — wohl auch eine Übersättigung am Rokoko (la morale se met au petit lait“).

Die Auszierung der Wände konnte zunächst nichts anderes tun, als das lebhafte Muschelwerk in einfache Rahmen zurückzuwandeln, die um 1775 etwa mit antikisierenden Arabesken (von Salembiers) geschmückt wurden. Weiß und Gold, in gelblichen und bläulichen Abstufungen wurden die herrschenden Farben des sog. Louis XVI.-Stils. Wenn nicht, wie in Fürstenhäusern der Fall war, die Wände mit seidenen Panneaux bespannt wurden. Hier und da erhält sich noch ein Palmenstengel aus chinesischer Modezeit, die Bewegung der Zierform aber beschränkt sich lediglich auf senkrecht und wagerecht. — „Das Boudoir der Marie Antoinette, der Salon des jeux de la Reine und die Chambre à coucher de la Reine geben den Louis XVI.-Stil in voller Reinheit. Die Rahmen des Panneaux werden graziöse Gestelle, an denen sich leichte Ranken in Windungen emporschlängeln, oder sie fallen ganz fort. Ein leichter Staudenbau, wie früher ein Halmbau, erinnert an ihre Vergangenheit — der Inhalt des Panneaux braucht keine Einfassung mehr, wie einst in der Renaissance füllt er mit einem grotesken Aufbau die Flächen, die wieder gern die frühere schmale Eleganz der Pilaster zeigen. Das Panneau entwickelt sich zum Pfeiler zurück. Aber das Kunstgefühl im Detail läßt nach, die Felder, mit den Grotesken rechts und links vom Kamin aufsteigend und oben durch antikisierende breite Reliefs abgeschlossen, beginnen monoton zu werden und vor der eigenen Armut zu bangen.“

So schildert Oskar Bie³⁾ die Dekoration des Stils Louis XVI. Auch Semper⁴⁾ betont die Eleganz als das liebenswürdigste Charakteristikum des Stiles Louis XVI., „es folgt (hierauf) die nochmalige Rückkehr zu der antiken Tradition; sie tritt zuerst nur schüchtern auf und ist in dieser Mäßigung und Mischung des Rokoko mit dem Antiken sehr liebenswürdig“. Auch das Möbelstück wird der neuwachten, anmutigen Linienstrenge unterworfen. Der berühmte Möbelkünstler jener Zeit, Gauthier, führte um 1780 die rein architektonischen Formen am Möbel durch, die dieses zwar steif und wenig intim machen, aber durch eine reiche Bronze-gußverzierung wie auch durch Einlegearbeit (David Röntgen, 1745—1807) allerlei eleganten Fluß zur Geltung bringen, in Palmetten, Köichern, Kränzen, Mäandern, Karyatiden, Vasen, Lyren, Lorbeerzweigen und Fruchtgehängen — ganz ähnlich demselben Schmuck, den etwa ein Gabriel an den Garde-Meubles-Fassaden ebenfalls anwandte, und den auch die Pompadour im Innern ihres Schloßchens Klein-Trianon so liebte.

Mit dem Anbruch der Revolution weicht die Eleganz des Stiles Louis XVI. größeren, ärmeren und leeren Formen, die gleichsam der Außenseite des Hauses entnommen und ins Rauminnere gestellt erscheinen. Die Akademie hatte schon um 1765 solche Dekorationsweise gepflegt. „Man hatte nicht überlegt,“ erzählt Racknitz, „daß, wenn bei den Fassaden eines Gebäudes die gerade Linie die vorzüglichste ist, um den Charakter der Regelmäßigkeit und Festigkeit zu zeigen,

¹⁾ W. Fred, Die Wohnung und ihre Ausstattung.

²⁾ Ed. Goncourt.

³⁾ cfr. Die Wand und ihre künstlerische Behandlung. (Sammlung „Die Kunst“, Verlag von Marquardt & Co., Berlin.)

⁴⁾ Der Stil, Bd. II.

im Gegensatze eben diese Linie bei der Verzierung des Zimmers nichts weniger als vorteilhaft, und höchstens bei großen Sälen anwendbar ist.“ Das Empire brauchte freilich große Säle. Der Empirestil hat denn auch vor allem in den Schlössern in ganz Europa als Prunkstil Aufnahme gefunden. Wir finden ihn vor allem in Napoleons Schlössern, Trianon, Compiègne, im Louvre, wir finden ihn aber auch in den belgischen Schlössern, wir finden ihn in Wien, in Berlin, in Kassel, kurz überall da, wo fürstliche Macht zu Anfang des 19. Jahrhunderts nach Ausdruck strehte (Abb. 221 u. 222). Die Architekten Percier und Fontaine, und der Möbeltischler Georges Jacob, sowie sein Schüler Moreau haben den Kon-



Abb. 221 Interieur aus dem Stadtschloß
in Kassel



Abb. 222 Interieur aus dem Stadtschloß
in Kassel

tinent mit ihren Formen auf Jahrzehnte hinaus beherrscht. Die Möbel und Schmuckgegenstände des Empirestils verraten das krampfhaftes Suchen nach Anwendung von klassisch-römischen Formen, wo nur immer möglich. Zwei Fackeln dienen als Säulen für einen Drehspiegel, den Fackeln entwachsen Schwäne, die Flügel der Schwäne verbindet eine Girlande von Lorbeerblättern; diese schließt sich in ihrer Schwingung oben in einer Medaille, auf der ein antiker Krug steht — solche und andere unsinnig verzierte Möbelstücke kennzeichnen das Wesen des Empire (Abb. 223 u. 224). An die Stelle der Schmuckarmut des Stils Louis XVI. war ein Schmucküberhäufen getreten. Die Ursache hierfür ist in der Vorliebe für die Arabesken zu sehen, die im Werke über Herkulanum (1757) aus den Stichen des Piranesi wie auch aus den Bildern des Pietro San Bartholi (*Picturæ antiquæ Cryptarum romanarum et sepulcri Nasonum, Roma 1738*)¹⁾ bekannt

¹⁾ Im Kgl. Sächs. Kupferstichkabinett.

waren, und die die Italiener (Camporesi als erster, Savoselli und Albertolli)¹⁾, Schotten und Engländer (Byres)²⁾ und Deutsche (Chr. Tr. Weinlig, 1769) begeistert als neueste Ziermittel priesen und anwendeten.

Chr. Traugott Weinlig, ein Dresdner Künstler, schildert diese Arabesken, die er zum ersten Male in den Loggien des Vatikans, von Raffael und Giov. da Udine gemalt, vorfand, folgendermaßen: Stellen Sie sich eine Zusammensetzung von antiken kleinen Basreliefs, Camayeux, Laubwerk, Edelgesteinen, Figuren, Tieren und Vögeln vor, mit einem Eigensinn und einer Mannigfaltigkeit zusammengeordnet, die so anziehend als unterhaltend sind! Das Kolorit hierbei ist über die Maßen reizend. Hier erscheinen sie auf weißem Grunde, zum Teil nach der Natur, zum Teil idealisch mit bunten Farben gemalt. Schätzbare Träume einer sinnreichen Phantasie! Nur einem zu Empfindung schöner Bilder fähigen,

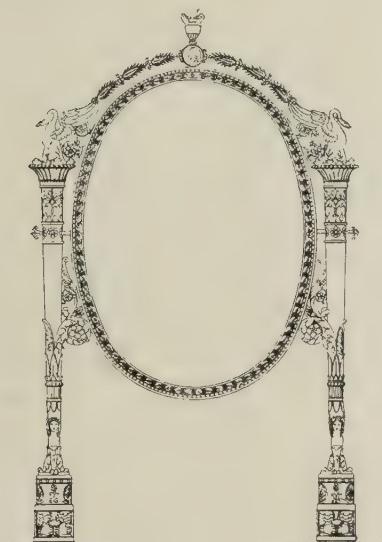


Abb. 223 Spiegel im Empirestil



Abb. 224 Stuhl im Empirestil

mit den unnachahmlichen Ideen der Alten erfüllten Geist kann eine so schöpferische Arbeit glücken.³⁾ —

Diese Arabesken füllen nun, von der Empirezeit ab, die Pilaster und die Decken der Säle und Zimmer. Es gelingt ihnen, den tragenden, architektonischen Charakter derselben zu besiegen, späterhin sogar die tragenden Glieder (Kapitelle) zu beseitigen und sie zu einfachen Rahmen zu verwandeln (Schloß Pillnitz, Gartenpavillons des Prinzen Johann Georg von Dresden [Abb. 225]). Die Panneaux werden geblümte seidene Tapeten, oder aber Wandbilder. Denn mit dem Geschmack der Arabesken ging der von Racknis sogenannte pompejanische Geschmack Hand in Hand. Zwischen den arabeskengeschmückten Pfeilern öffneten sich die Wände zu Ausblicken auf südliche Landschaften oder mythologische Szenen oder Ruinenbilder.

¹⁾ Albertolli hatte 1776 das Pal. Reale in Mailand ausgeschmückt.

²⁾ Byres, ein Schotte, hat vor Camporesi die Raffaelischen Arabesken kopiert; cfr. Chr. Tr. Weinlig, von Dr. Ing. Paul Klopfer. Verlag von Ernst Wasmuth, Berlin, 1905.

³⁾ Aus Chr. Tr. Weinligs Briefen über Rom (1781—87, Dresden).

Auch im einfachen Bürgerhause jener Zeit (1790)¹⁾ findet sich die Felderteilung durch Pilaster; statt der mit Arabesken bedruckten Tapetenmuster sind diese aber nur bemalt oder mit Tapetenpapier²⁾ überzogen. Die Wände erhielten einen einfachen, hellen Anstrich in blaßgrün (Wedgewood-Farbe), blaß-pfirsichblüten, oder paillegelb; „als Verzierung dienten nur einige große Gemälde oder passende Basreliefs von Gips, nebst ein paar Wandleuchtern auf den breitesten Stücken der Wände“. Die Farben werden mit reinem Firnis auf feine Leinwand aufgetragen, mit welcher die Wände überzogen sind, wenn nicht einfacher Kalkfarbenanstrich gepflegt wurde. Die Decken sind eben und werden über der Wand nur mit einem feinen Gesims von Stuck, über welchen man eine kleine Rundung aushöhlte, umgeben. Die ebene Deckenfläche verziert man mit einem einzelnen Felde, das quadratisch, oval oder rund geformt ist. Ist jedoch das

Zimmer sehr lang, so zeichnet man zwei solcher Felder, in deren Mitte eine architektonische Rose angebracht werden kann. Die Rahmen der Felder dürfen niemals sehr hervorstehen und nur mit einem ganz leichten Laubwerk weitläufig umschlungen werden. Denn erhabene Verzierungen beschweren so gut wie erhabene symbolische Figuren die Decke und lassen die Zimmer niedriger erscheinen, als sie in

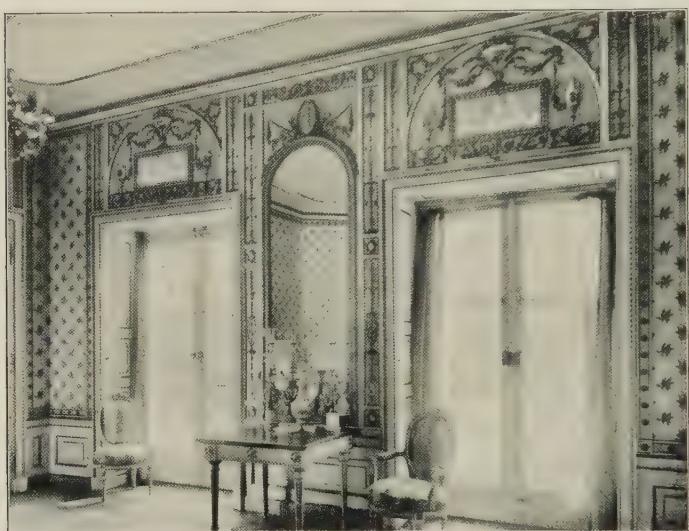


Abb. 225 Gartenpavillon des Prinzen Johann Georg von Sachsen in Pillnitz

Wirklichkeit sind. Holzverkleidungen der Wände sind ganz selten. Man beschränkte sich auf Lambris, die nur den Fuß der Wände bedeckten, und auch diese mußten nicht wirkliche Vertäfelungen sein, sondern konnten in der Ausfüllung von Holzleisten mit bemaltem Papier oder Leinwand bestehen.³⁾

Helle Wohnstuben war das Lösungswort jener Zeit, die wir als die beginnende Biedermeierzeit bezeichnen müssen. Der sog. Zopfstil, „die antike Romantik, das Schrullenhaft, den Mangel an historischem Verständnis in den Vordergrund Kehrende“⁴⁾ verrät sich in der Innenkunst des Raumes nicht, höchstens an den Möbeln, insoweit sie sich zu klassisch dem Empiremuster mit allen seinen latinisierenden, hellenisierenden und ägyptisierenden Begleiterscheinungen unterordnen. Zu einer gewissen Selbständigkeit gelangt erst das Interieur, nachdem

¹⁾ cfr. Friedr. Chr. Schmidt, der bürgerliche Baumeister, 1790.

²⁾ Das Tapetenpapier ging zuerst von Holland aus als Nachahmung chinesischer Druckarbeiten. Der Tapetendruck ist kostbar, da umständliche Technik mit Holzformen.

³⁾ Schmidt, der bürgerliche Baumeister.

⁴⁾ Rob. Dohme, Studien zur Architekturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Zeitschr. f. bildende Kunst, 1878, Bd. 13.

der Utilitätsgedanke — die Bautechnik — den Sieg über die Bauästhetik auch im Innern zu verzeichnen begann. An diesem Siege hat England, haben vor allem die Möbelkünstler *Chippendale*, *Rob. Adam* und *Hepplewhite* einen nicht zu unterschätzenden Anteil (s. u. England). Die von ihnen gefundenen Formen finden in Deutschland etwa um 1820 Aufnahme, freilich nachdem hier ähnlich-einfache, materialgemäße Schöpfungen schon aus eigenem Boden gewachsen waren, denn: „Das Bürgertum richtete sich ein, und in der ersten Energie der Lebensäußerung erfand es für alle neuen Bedürfnisse die Möbeltypen“ sagt Lichtenwark. — Das Biedermeiermöbel, heute vorbildlich in seiner gesunden Zwecklichkeit für unser gewerbliches Schaffen, hatte sich ganz von dem antikisierenden Formenzwange emanzipiert, die Architektur außen, die Wand innen taten desgleichen. Das Zurückebben architektonaler Teilung im Zimmer gibt sich nicht zuletzt durch die Einführung von Tapeten-türen kund — man liebte nicht, mit Rahmen und Teilung die Wand zu durchbrechen. Die einfachen Biedermeierzimmer — auch in den Schlössern über den Prunkräumen als Wohnräume der Fürsten zu finden — weisengeschlossene tapezierte Wände auf; die Möbel sind „mobilia“, d. h. es fehlt jeder architektonische Konnex zwischen Möbel und Wand, sie sind nach dem Utilitätsprinzip im Zimmer verteilt, ganz ohne raumkünstlerische Absichten. Nur der Ofen behält, als Säulenpostament oder Vase, architektonische Formen, er wird aber fast immer in Nischen gestellt, eben aus Rücksicht auf das sonst ganz anders gestimmte Interieur (Abb. 226).

Die Bautechnik hatte es im Biedermeier zum endlichen Siege gebracht. Der ästhetische Unterton, der daraus klang, und den erst die moderne Zeit wieder zu hören geeignet wird, beschränkte sich auf das, was wir heute mit Zweckform bezeichnen. So ist der Biedermeierstil, als Ende des Klassizismus in Deutschland, der Anfang zu einem neuen Schaffen unter neuen Gesichtspunkten geworden.

England

Der englische städtische Hausgrundriß des Klassizismus geht, wie die englisch-klassizistische Kunst überhaupt, immer wieder auf Inigo Jones zurück. Inigo Jones hat außer dem Schema des Schloßbaues mit den zwei vorgestreckten Flügeln auch das des kleineren Hauses gegeben, das als Block geformt ist und sich um einen innern Hof gruppiert. Das 18. Jahrhundert machte die Höfe enger und enger, die Häuser höher und tiefer, so daß Licht- und Luftzufuhr zumeist

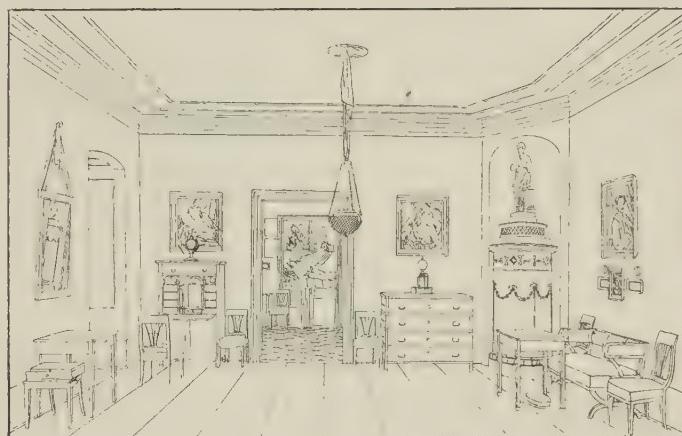


Abb. 226 Zimmer im Biedermeierstil



Abb. 227 Queens Square in Bath Nordseite

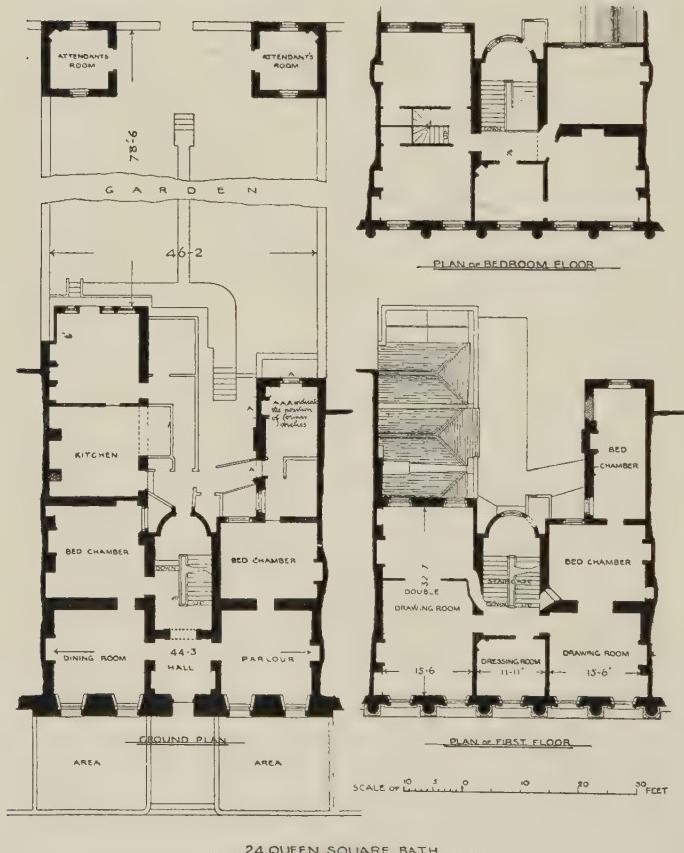


Abb. 228 Queens Square in Bath Grundriß

ungenügend waren. Wrens' Plan teilte den Hausblock in drei nahezu gleiche Teile und legte die Eingangshalle und dahinter das Treppenhaus in den mittleren Teil. Dadurch, daß der obere Treppenarm der zweiarmigen Haupttreppen in die Mittelachse zu liegen kommt, ist dann ein Durchblick („Vista“) möglich vom Eingang, unter dem Podest hinweg zum Ausgang an der Rückseite des Hauses. Die Dreiteilung des Blocks hat sich in England lang erhalten. Wir finden sie auch in John Woods Häusern an der Nordseite von Queen Square¹⁾ (Abb. 227 u. 228), vielfach auch mit seitlichem Flügel nach dem Hofe zu, der zweigeschossig ist, während der Hauptbau drei Geschosse zeigt.

Im Verlaufe des 18. Jahrhunderts macht sich eine überaus zahlreiche Verwendung des Oberlichtes wie auch eine übermäßig große Höhe der Geschosse geltend. Gibbs hatte

¹⁾ Vgl. A. Green, The 18th century arch. of Bath.

ein Gesetz aufgestellt, nach dem die Höhe der Räume gleich die Hälfte der Summe aus Länge und Breite derselben sein sollte. Es ergeben sich aus diesem Gesetz ganz abnorme Abmessungen, die das Zimmer von vornherein unwohnlich machen mußten. Auf der andern Seite machte sich der Architekt keine Skrupel, wenn etwa Räume erst in zweiter Linie (vom Hallenlicht) erleuchtet wurden, oder er brachte Fenster im Schatten der breiten Hauptsimse an, als Metopen im Fries, oder gar in der Attika, um die Fassade vor unschön wirkenden Fensteröffnungen zu bewahren. Hier und da auch wurde das Treppenhaus in die Mitte des Grundrisses gelegt und durch eine Kuppel erhellt, besonders seitdem Rob. Adam die Schönheit des antiken Hauses dem Engländer zu Gemüte geführt hatte. „The fashionable architecture of the eighteenth century was as insincere as its fashionable literature, and it is only in the last forty years that domestic architecture has begun to free itself from some of the worst traditions of eighteenth century planning¹⁾“ sagt Blomfield — und er schließt mit dem bemerkenswerten Satze: „With all our admiration for the knowledge and ability of the English architects of the eighteenth century, one finds the last trace of the English tradition of building not in their designs, but in the unacknowledged work of the county-builder, the unpretending endeavour of the architect unknown“.

Als in dieser Hinsicht vorbildlich müssen nachmals²⁾ John Wood der Ältere und Jüngere erwähnt werden, die beide in ihren Bürgerhäusern in Bath musterhafte Beispiele der Hausbaukunst gegeben haben: „Both men are interesting“, sagt Blomfield von ihnen, „as illustrating the state of architecture in the country in about the middle of the last century — provincial architects, not in touch with the brilliant architects, then practicing in London, yet their manner of design is hardly to be distinguished from that of the latter.“

Der Hausplan Woods läßt an Gedrängtheit und dabei Bequemlichkeit der Raumlage nichts zu wünschen übrig. Die Wohnräume erhalten alle unmittelbares Tageslicht. Von einem Nachahmen oder Nachempfinden französischer Hotelgrundrisse ist nichts zu finden. Die Fassaden der Woodschen Häuser zeigen

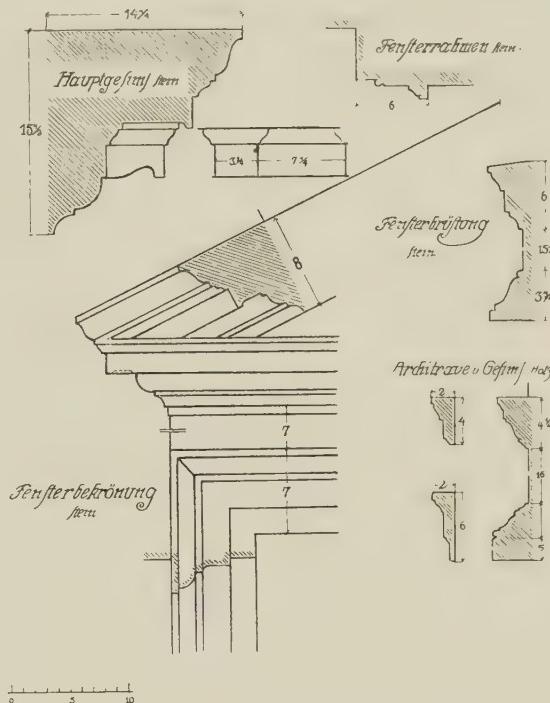


Abb. 229 Architektureinzelheiten in Bath

1) Das englische Vorbild wird von vielen als sacrosankt für deutsches Architektur schaffen gehalten; es ist aber nicht beim Architekten zu finden, sondern beim kleinen Landbaumeister.

2) Vgl. w. o.

jene angenehme palladianisch-englische Teilung, wie wir sie schon aus dem Schloßbau kennen: ein kräftig rustiziertes Erdgeschoß, das den Pfeilern der Obergeschosse als Aufstand dient, Pilaster, die durch zwei Obergeschosse reichen als Schmuck, kräftiges Detail, klare Profilierung (Abb. 229), die eine starke Verwandtschaft zu den Formen des späteren Klassizismus zeigt, wie er in Deutschland als Biedermeier um 1820 gepflegt wurde.

Mit Adams antikisierendem Einfluß¹⁾ auf die einfache Architektur trat auch die Innendekoration in einen neuen Abschnitt der Entwicklung. Feine arabeske Verzierungen in altrömischem Sinne verdrängen die bisher palladianisch gefärbte Zierweise. *Joshua Wedgwood* (1730—95) begann in Nachahmung der antiken römischen Schmuckwaren (vor allem Kameen) seine farbige Steinzeugindustrie (in Etruria in England 1775), die als Jasper-Ware bekannt wurde. „Bei dieser sind auf blauem, lauchgrünem, mattviolettem Grunde Reliefs aus ungefärbter, schwach durchscheinender, weißlicher Masse angebracht, die Porzellanmasse bleibt dabei stets unglasiert.²⁾ In gewissem Sinne konnte man diese Weise schon als Vorläufer des Empire bezeichnen. Doch hat sie damit im Wesen gar nichts zu tun. Sie ist lediglich den antikisierenden Einflüssen der beiden Adam und dem Bildhauer *John Flaxmann* (1755—1826) zuzuschreiben, besonders dem letzteren, der im Sinne des Deutschen Winkelmann in England für die Antike propagierte. Die Wedgwoodtechnik fand auch in Deutschland (Meissen, Fürstenberg) Nachahmung, wurde aber auch für die Auszierung überhaupt anregend. Die lauchgrüne Farbe wurde Tapetenfarbe, die Arabesken in Weiß auf mattfarbenem Grunde wurden als Wanddekoration zu Ende des 18. Jahrhunderts allenthalben verwendet.

Der Stil des englischen Möbels hat sich bis auf den antikisierenden Einfluß der Brüder Adam im ganzen auf Bahnen bewegt, die von Holland vorgezeichnet waren. Auch Thomas Chippendales Erzeugnisse verraten diesen Charakter, wenngleich der Engländer von ihm behauptet, daß er etwa um 1740 gleichsam einen besonderen englischen Möbelstil gegründet hätte, der sich bis in die 80er Jahre hielte. „Die Räume, die zur Aufnahme von Chippendale-Erzeugnissen bestimmt waren, bekamen gewöhnlich eine ringsumlaufende Holzbrüstung, der Kamin wurde mit klassischem Gesims verkleidet, und die Wand darüber erhielt eine Tapete aus großgemustertem Seiden- oder Papierstoff, deren Zeichnung und Färbung mit dem Mobiliar harmonieren mußte. Die Chinamode verleitete dazu zu noch wunderlicheren Dekorationen, sie bedeckte die Wände mit Pagoden und anderen Figuren, die an Tee-Annونcen gemahnen“.³⁾ Chippendale hat den von ihm erfundenen und gefundenen Möbelformen noch dadurch besonderen Bestand zu verleihen gewußt, daß er sie in einem Buche: „The gentleman's and Cabinet maker's Director“ niederlegte, das 200 Kupfer enthält, „ausgedacht zur Verbesserung und Verfeinerung des gegenwärtigen Geschmacks und geeignet für die Liebhaberei und die Lebensverhältnisse eines jeden in jeder Lebenslage“.

Chippendale hat zumeist in Mahagoni gearbeitet, nur wenige Entwürfe von ihm sind in anderem, etwa in Rosenholz, ausgeführt worden. Beschläge und Handgriffe waren aus Bronze oder Messing. Die hie und da gequälten oder tollen Kurven an seinen Möbeln, oder auch an Metallarbeiten, wie Kandelaber und Kaminvorsetzer erhielten durch den Einfluß des maßvoll-akademisch-hellenistisch schaffenden Robert Adam einen guten Einfluß — bisweilen geht dieser Einfluß, und

¹⁾ Vgl. auch das bei Julius Hoffmann in Stuttgart erschienene Buch: Möbel und Raumkunst in England, von G. M. Ellwood.

²⁾ cfr. Prof. Dr. Paul Schumann: Führer durch die Dresdner Empireausstellung 1904.

³⁾ Siehe Ellwood a. a. O.

wiederum das Zurückfließen Chippendalescher Linien auf Adamsche Arbeiten so weit, daß es schwer ist, beide Autoren auseinanderzuhalten. Adam — den wir bislang nur als Architekten kannten — ist damit als Innendekorateur rühmlichst bekannt geworden. Die Inneneinrichtungen von Osterly Park und Harewood sind seine Werke, nur die Ausführung stammt von Chippendale. Die Adamsche Raum-

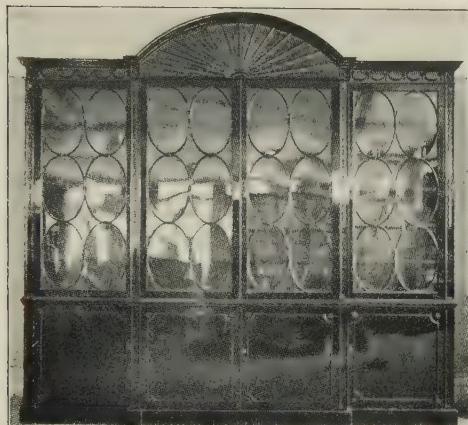


Abb. 230 Mahagoni-Bücherschrank mit geschnitzter Dekoration



Abb. 231 Hepplewhite-Toilettentisch und Sekretär



Abb. 232 Hepplewhite-Mahagoni-Armstuhl



Abb. 233 Bemalter Sheratonstuhl

aufteilung unterschied sich gänzlich von der oben skizzierten Chippendales, sie arbeitete vor allem mit Stuck, der als Paneelfüllung an Stelle von Holz verwendet wurde. Adam teilte die Wände in Felder, verzierte sie mit Reliefs, unterbrach sie mit Nischen, in denen Figuren standen und tönte die Wände in dem oben erwähnten grünlichen Ton. Tapeten kamen nur in die Wohnzimmer, nie in Speisesäle.

Eine starke Neigung zu Anmut und Leichtigkeit der französischen Möbel der Louis XV.- und etwa auch Louis XVI.-Zeit zeigen die Arbeiten Hepple-

whites, um 1760—86; die Stühle zeigen die Schweißungen der französischen, und nur die Füllungen in den Lehnen in Form von Rädern, Schilden, Ovalen, Federn, waren zeitgemäß, ja, was die Federn anlangt, englisch, da sie dem Wappen des Prinzen von Wales entnommen waren¹⁾; alle Stücke verraten einen fruchtbar dekorativen Geist in Schnitzereien und Einlegearbeit.

Gegen Hepplewhite fällt der sonst vielfach an erster Stelle genannte Sheraton stark ab. Ihm wird neuerdings nur ein geschicktes Schöpfen aus fremden Quellen nachgesagt, seine Möbel lassen Urheber wie Chippendale, Darly, Johnson, Chambers, Pergolesi, Ince und Maghew, Adam und Hepplewhite erkennen.

Mit Beginn des 19. Jahrhunderts läßt die Möbelkunst in England erheblich nach. Sir John Soane war wohl der einzige, der noch um 1812 gute Formen in seinen Räumen zeigt.

Der Einfluß Englands auf Deutschland im Gebiete des Innenraumes ist schon oben hervorgehoben worden. Es ist aber auch an jener Stelle betont worden, daß er nicht allein das deutsche Interieur geschaffen hat. Nur für das deutsche Möbelstück muß die englische Bewegung, müssen vor allem die Bücher, Schriften und Zeichnungen Chippendales als conditio sine qua non betrachtet und gewertet werden. Der Utilitätsgedanke, der in England von je eine besonders fruchtbare Pflegstätte gehabt hat, mußte ja dort auch die für die Bequemlichkeit der Menschen notwendigen Möbel am ansprechendsten, bequemsten formen; daß hier Deutschland nachgelernt, ja nachgeahmt hat, ist nur natürlich (Abb. 230—233).

Hepplewhite bringt noch leichtere Formen, Sheraton geht teilweise auf das Empire zurück. Nach 1800 gerät die ganze englische Möbelkunst in Stagnation. Erst Morris sollte die kunstgewerbliche Bewegung auf diesem Gebiete wie auf den andern wieder auflieben lassen.

i) Stadttore, Plätze und Anlagen, Gärten und Denkmäler

Die Übersicht über die Baukunst des Klassizismus kann ich nicht abschließen, ohne noch einer großen Anzahl Schöpfungen zu denken, die als Begleiterscheinungen der ins Breite wachsenden Stadt angesehen werden müssen: der Tore, Anlagen und Denkmäler des Klassizismus.

Der demokratische Zug, der Europa um die Wende zum 19. Jahrhundert beherrschte, ließ die alten Wälle, Stadttore und Gräben verschwinden, befreite die Stadt von dem engen Gürtel unzeitgemäß gewordener Befestigung, wandelte ihn vielfach in Anlagen, „Boulevards“, Promenaden, Ringe, und legte jenseits derselben neue Plätze an, schuf Parke für gemeinnützige Zwecke und baute auch hier im „grand-goût“. In Brüssel verschwanden um 1784 fast alle alten Stadttore durch ein Dekret Josephs II. Erst um 1815 wurden dort neue befestigte Tore angelegt. Der eigentliche Plätzschaffer ist freilich das Barock gewesen. Allen voran hatte Bernini im Petersplatz in Rom die Tonart der theatralischen Architektur angegeben. Nun entstehen im Banne des Akademismus und Klassizismus Schöpfungen, die als ganz Eigenes für sich gewertet sein wollen. Denn sie lehnen sich nicht, wie es noch der Stanislausplatz des Héré de Corny in Nanzig (1760) tut, an das Beispiel des Michelangeloschülers an, dessen Kolonnaden in ihrer Stellung zur Peterskirche von dem einen als überaus geistreich aus rein künstlerischer Anschauung heraus spekuliert, von dem andern als notwendige Folge baulicher Zustände der Umgebung angesehen wurden. Eher möchte ihnen Bernini in seiner Platzschaffung vor dem Pantheon Vorbild gewesen sein, denn ihnen

¹⁾ Vgl. Ellwood a. a. O.



Abb. 234 Rathaus in Karlshafen

ist Reinlichkeit, Luft, Freiheit die erste Programmforderung, hinter der erst Kulissenwirkung, „Vedoute“, Blickpunkt, Ziel kommen.

So haben die Plätze des Klassizismus in ihrer Regelmäßigkeit und Rechtwinkligkeit alle das Odium der Langeweile an sich. Der Concordienplatz



Abb. 235 Königsplatz in Kassel



Abb. 236 Ecklösung am Rondellplatz in Karlsruhe

seinem stillen Wasserplatz, um den sich die in flachem Barock fein abgewogenen Fassaden gruppieren (Abb. 234), oder vor allem Du Rys Schöpfung: der Königsplatz in Kassel (1782) (Abb. 235), kreisrund, von dem aus die Königsstraße nach der Neustadt führt, der im Durchmesser 131 m groß ist und den Mangel an leichter Orientierung (den jeder runde Platz zeigt) durch die Vornehmheit seiner rokokoklassischen Häuserfronten, die das Auge voll erfassen kann, gut macht. Hervorragend ist auch die Ecklösung am Rondellplatz in Karlsruhe, die nach dem Beispiel des Pantheonplatzes in Paris besonderen Wert auf Schließung des Platzes an den Ecken legt (Abb. 236). Auch der 151 : 234 m große Friedrichsplatz in Kassel, die Verbindung der Altstadt Kassel mit der Oberneustadt, verdient besondere Hervorhebung, wenngleich seine Abmessungen schon nicht mehr übersichtlich sind und er durch seinen starken Fall nach dem Auetor zu an Wirkung verliert. In seiner jetzigen Gestalt und Aufmachung freilich mutet er sehr langweilig an. Ehemals war er mit Bäumen bepflanzt, und die Bauten an der Nordwestfront: das Junckersche Haus, das Bibliotheksgebäude (jetzt Museum) und das geistliche Haus (Katholische Kirche), waren durch Gartenanlagen durchbrochen. Die Einheitlichkeit der Fas-

in Paris, wie oben erwähnt, mehr „emplacement“ als „place“, ist das Charakteristikum und Vorbild für viele spätere europäische Anlagen, das auch kleinere Fürstensitze, wie Stuttgart in seinem Schloßplatz, nachahmen.

Mehr Selbständigkeit hatten die Anlagen der hugenottischen Baumeister verraten: Karlshafen an der Weser, mit

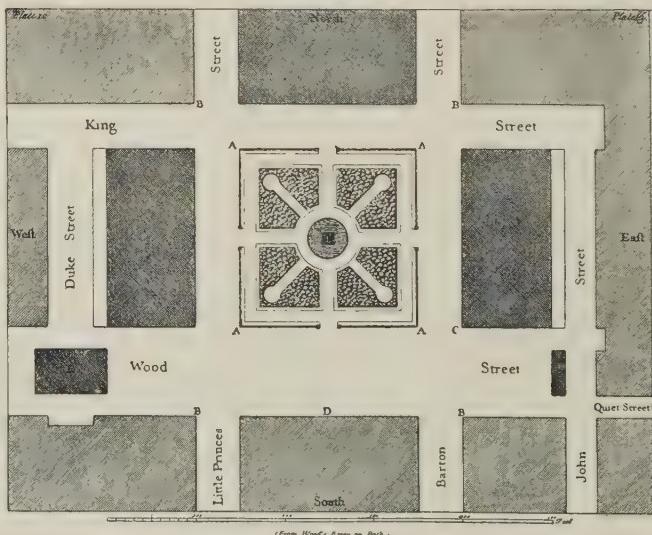


Abb. 237 Platzanlage des Queens Square in Bath

saden, der zuliebe (wohl aber auch aus rituellen Gründen)¹⁾ sogar die Front der Katholischen Kirche das Palastgesicht aufsetzen mußte, stand so in schönem Rhythmus mit dem Grün der Bepflanzung.

Die bepflanzten Plätze tragen wesentlich zur Charakteristik des Klassizismus bei, nicht nur in Deutschland, sondern auch in vielen Städten Italiens, Frankreichs und Belgiens. Das Denkmal in der Mitte vollendet schließlich den Gesamteindruck. So kann recht gut etwa die Piazza Sa. Caterina in Pisa mit dem schönen Marmordenkmal des toskanischen Herzogs Leopold neben dem Friedrichsplatz, in Du Rysscher Gestaltung, mit dem Denkmal Friedrichs (von Nahl 1783) stehen, und neben diesen möchten sich Hunderte von ähnlichen Plätzen finden mit dem rechteckigen Grundriß der Baumbepflanzung und dem Denkmal in der Mitte.

Dem großzügigen Schaffen Du Rys könnte besonders in bezug auf die Platzarchitektur das Wirken der Engländer *John Wood* nebengestellt werden, die der Stadt Bath in einer Arbeit durch drei Geschlechter — wie die Du Rys ja auch — den Stempel ihrer Künstlerpersönlichkeit aufgeprägt haben. Die Stadt Bath, die seit 1702, da die Königin Anna und ihr Gemahl, der Prinz von Dänemark, sie zur Kur besuchten, von Jahr zu Jahr wuchs, sollte vor allem in John Wood dem Jüngeren († 1782) einen durchaus eigentümlich-schaffenden Baumeister erhalten, dessen Werke, trotzdem er nie mit den großen Architekten Englands zusammengekommen war, dennoch in seinem palladianisch-englischen Stile dastehen, als ob sie der Hand eines Inigo Jones entsprossen wären.

Eine seiner größten Schöpfungen ist die Platzanlage des



Abb. 238 Porte St. Denis in Paris



Abb. 239 Porte St. Martin in Paris

¹⁾ Den damaligen Katholiken in Hessen war nicht das Recht der freien Religionsübung zugestanden.



Abb. 240 Barrière du trône in Paris

Diese großen Anlagen räumten vielfach mit einem Bauwerk auf, das bisher jeder größeren Stadt eigentümlich gewesen war: der Stadtmauer. Die großen Straßen, Avenuen genannt,

¹⁾ Vgl. M. Green, s. oben.

²⁾ In Dresden ließ August der Starke die Häuserhöhe sich nach der Simshöhe des japanischen Palais richten, ein Gebrauch, der wohl durch das Beispiel in Versailles gegeben war, s. oben.

Queen's square in Bath. Zwar hatte Inigo Jones schon in den Nord- und Südfassaden von Covent Garden das Vorbild für die Behandlung von Platzwänden gegeben, doch lag Woods Verdienst tiefer: nämlich in der Komposition des ganzen Stadtbildes, in der Verteilung von Plätzen und der Anlage von Straßen um diese herum¹⁾ (Abb. 237). Die Länge des Platzes von Nord nach Süd beträgt 100 m, die von Ost nach West ebensoviel; in der Mitte verblieb für eine Gartenanlage eine Fläche von 70 m an jeder Seite, die von einer Steinbalustrade eingefaßt war, in deren Mitte sich Tore von etwa 6—7 m Weite befanden. Gleich hinter der Balustrade kamen Blumenbeete und dann Bäume, in der Mitte war ein Bassin von 15 m Durchmesser, aus dem ein Springbrunnen schoß. Zwar gesteht der Baumeister selbst, daß diese grüne Platzanlage etwas die Aussicht auf die Häuserfronten nahm, doch sollte seines Dafürhaltens solch ein Volksvergnügungsplatz von vornherein von allem steinernen Hintergrund abgeschlossen sein.

Bemerkenswert ist, daß Wood nach den Abmessungen dieses Platzes die Höhe des Hauses bestimmte²⁾, dieses wie das Komponieren der Häuser zu einer ganzen Wand zeigt Wood als Verwandten des Jones. Ihm ähnlich schuf Craig in Edinburgh, wo die Neustadt, um 1768, mit ihren großen Straßen, Princes Street, George Street, Queen Street usw., entstand.



Abb. 241 Barrière St. Denis in Paris

streckten sich strahlenförmig in das Land hinaus, und nur unkriegerische Zollgebäude bezeichneten den Eingang in die Stadt. Diese Zollgebäude, in Frankreich „barrières“ genannt, trugen freilich vielfach noch einen monumental-kriegerischen Stempel, meist in Gestalt von Triumphtoren. Der Triumphbogen war in Frankreich vor allem wie in Italien ein willkommenes Mittel, die Pracht und den Glanz einer Stadt schon am Eingang in dieselbe zu zeigen.

Als eine der ersten ist hier die Porte St. Denis in Paris (Abb. 238) von *François Blondel* zu nennen, die dem König Ludwig XIV. 1672 von der Stadt zum Geschenk gemacht wurde. In ihr widerstreiten sich noch die kahlen Profile und schweren Pfeiler, die ganze Einfachheit und Nüchternheit des Umrisses mit der lebhaft bewegten Ornamentierung auf den Pfeilerflächen selbst: der aufgehende Klassizismus kämpft noch mit dem Reichtum des italienischen Barocks.

Die Porte St. Martin in Paris (Abb. 239), von Blondels Schüler *Pierre Bullet* (1674) erbaut, zeigt schon einen bedeutenderen Schritt vorwärts zur noble simplicité, schon ein kritisches Abwägen des Figurenschmuckes nach Maßgabe der Mauermassen, die klar und einfach von einem großen Mittel- und zwei kleinen Seitentoren durchbrochen und von einem reichen, weitausladenden Hauptims bekrönt sind, über dem die hohe Attika steht. Diese Attika gerade, die dem Werke Blondels fehlt, gibt dem Tore erst die rechte Vollendung.

Weit mehr Eigentümlichkeit als die vorgenannten zeigt die barrière du trône (St. Antoine) in Paris auf der place de la nation, von Ledoux 1787 erbaut (Abb. 240). Da künden die hohen Säulen schon von weitem die „superbe cité“ an. Alles ist groß an diesem Bauwerk, ist im dynamischen Verhältnis tatsächlich empfunden.



Abb. 242 Porte de Bruxelles in Löwen

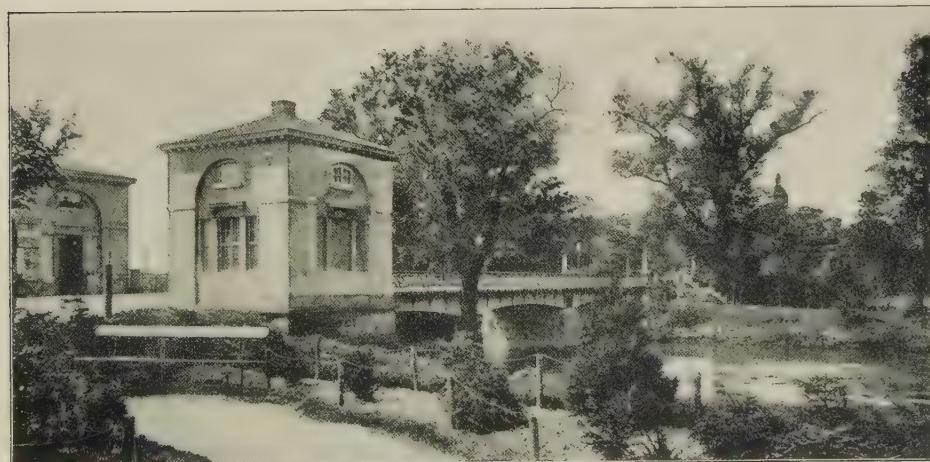


Abb. 243 Torhäuschen in Dessau



Abb. 244 Arc de triomphe de Carrousel in Paris

eben als Basen, als Aufstände für die Säulen, von großer klassischer Schönheit.

So mögen sie auch das Vorbild für andere in Paris wie in anderen europäischen Städten erbaute Tore gewesen sein, wie für die Barrière St. Denis (um 1820, Abb. 241) oder für die Wächterhäuschen am Eingang zum Bois de la Chambre in Brüssel, etwa auch für Zollhäuser in Löwen in Belgien (Abb. 242) oder gar für jene kleinen Blockhäuschen in Dessau und Weimar, die die Brücke über die Mulde flankieren, am Eingang in den Bezirk des fürstlichen Hofes (Abb. 243).

Neben dieser Form blühten die Typen der Triumphbogen, seien es der einbogige Titus- oder dreibogige Konstantinbogen, fort. Die Tore in Florenz, Mailand, Turin, das Brandenburger Tor in Potsdam, die Porte d'Aix in Marseille (1825 bis 1832), der arc de triomphe de Carrousel (von Percier und Fontaine, Abb. 244), wohl die feinst empfundene Nachbildung des römischen Bogens, auch das Münchener Siegestor, sie alle

In ihrer ehemaligen Anlage schlossen sich an die beiden die breite, von Osten kommende Zugangsstraße tatsächlich steinerne Barrieren an, die an die Häuserzeile reichten. Der dadurch gegebene starke Horizontalismus wurde ganz im klassizistischen Sinne von den beiden Säulen, die mit dem Standbild Ludwigs des Heiligen bekrönt sind, vertikal durchschnitten. Für die Säulen selbst mögen römische Vorbilder maßgebend gewesen sein; die unter sich verschiedenen Häuschen, die ihre Basen bilden, sind in der Einfachheit ihres Umrisses, in der Kraft ihrer Profile,



Abb. 245 Titusbogen in Rom

zeigen im Grunde nur ein mehr oder minder peinliches Nachahmen und Nachmessen des einmal heiliggesprochenen Originals hinter dem Paladin. Den Titusbogen in Rom (Abb. 245) hat als Größter Chalgrin in Paris wieder gegeben. Sein Arc de Triomphe de l'Étoile (Abb. 246), der größte Triumphbogen der Welt, ist 50 m hoch, 45 m breit und 22 m tief. Napoleons Ruhm ist hier auf kolossale Weise verherrlicht worden. Als Bildhauer haben an diesem Bau gearbeitet Rude und Cortot; der Bogen war beendet 1836, also 25 Jahre nach dem Tode des Schöpfers.

Weniger machtvoll, aber lebendiger im Umriß muten die Tore an, an die sich der Rhythmus von Arkaden schließt, wie die Gloriette im Schönbrunner Park bei Wien (Abb. 247) von *Ferd. Hetzendorf von Hohenberg* 1775 errichtet, die freilich weniger als Tor, denn als rein malerisch empfundene Bekrönung eines Garten- oder Landschaftsbildes auf die höchste Erhebung des Schönbrunner Parkes gesetzt worden ist und in den Massen des Mittelbaues und der beiden Seitenpfeiler, die durch den vierfachen Schwung leichter, von Doppelsäulen zu Doppelsäulen springender Rundbogen verbunden sind, ebenso elegant als wahrhaft absicht-entsprechend akzentuierend wirkt. Auch das Kasseler Auetor, von L. Du Ry (1768, Abb. 248), gehört zur Gruppe der oben erwähnten Architekturen, heute leider abgerissen, bis vor kurzem den Abschluß



Abb. 246 Arc de Triomphe de l'Étoile in Paris



Abb. 247 Gloriette in Schönbrunn

Klopfer, Von Palladio bis Schinkel



Abb. 248 Auetoer in Kassel

des Friedrichsplatzes nach dem Tal der Fulda hin darstellend, freilich durch Embleme seit 1871 entstellt. Eine ihm ähnliche Form weist übrigens die Architektur auf, die Percier anlässlich des Hochzeitsfestes Napoleons im Tuileriengarten schuf (Abb. 249).

Auch das Neustädter Tor in Potsdam, 1753 nach von Knobelsdorffs Plan erbaut, mit zwei über Eck gestellten Obelisken, an die sich die tordurchbrochenen rustizierten Barrierenwände schließen, endlich aber die Reihe jener großen hellenistisch empfundenen Schöpfungen, deren kräftigste das Brandenburger Tor des älteren (Karl Gotthardt) Langhans ist, das 1788 begonnen, 1791 dem Verkehr übergeben wurde (Abb. 250). Dieses Tor hat fünf Durchfahrten, die durch Querwände getrennt sind; es wird flankiert von vortretenden dorischen Tempelgebäuden. Über der Mitte steht die in Kupfer getriebene Quadriga von Schadow. In diesem Denkmal gelangt der deutsche Hellenismus zu seinem klarsten Wesen. Die Steigerung vom heiter griechischen Moment in den Seitenbauten

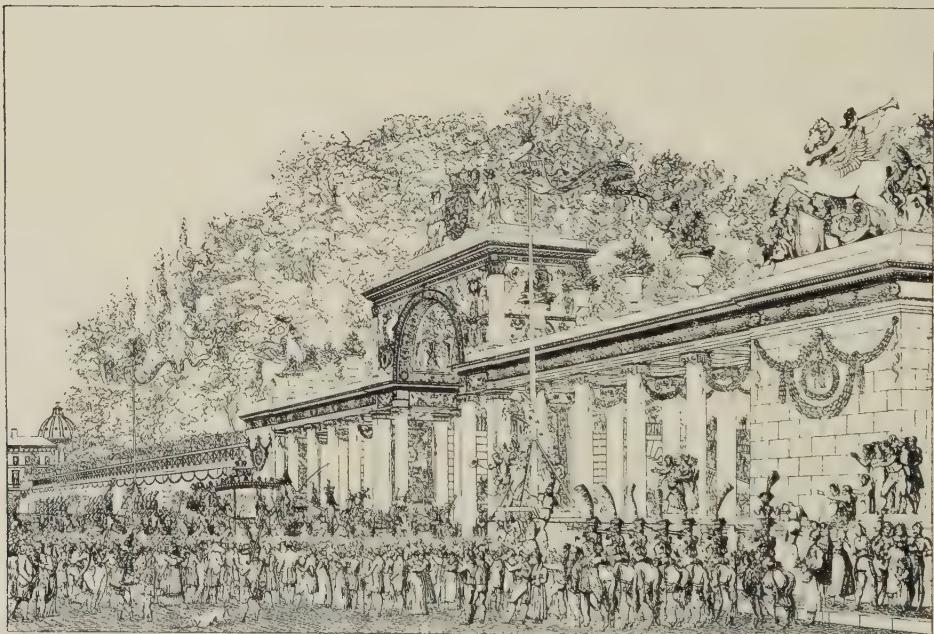


Abb. 249 Bogen bei dem Hochzeitsfest Napoleons im Tuileriengarten

zu ernster, fast archaisch empfundener Größe ist mit solcher Wirkung nirgends wieder erreicht worden.

Als Vorbild diente dem Baumeister zunächst einzig das „Stadttor zu Athen, so, wie solches von Le Roy und Stuart und Revett, nach den noch gegenwärtig in Griechenland befindlichen Ruinen, umständlich beschrieben wird“.¹⁾ Ehemal rückte die Stadtmauer bis unmittelbar an das eigentliche Tor heran, die niedrigen Seitenbauten waren durch diese Mauer vom Hauptbau getrennt. Erst Strack legte 1868 beim Abbruch der Stadtmauer offene Hallen für den Verkehr an diese Stellen. Die Breite der Gesamtanlage beträgt 62,50 m, wovon der 11 m tiefe Hauptbau genau die Hälfte ausmacht. Die Mittelöffnung ist 5,65 m breit, die vier Seitenöffnungen messen je 3,79 m. Die Säulen sind 14 m hoch, bei einem Durchmesser von 1,73 m. Das Verhältnis von Durchmesser zu Säulenhöhe ist



Abb. 250 Das Brandenburger Tor in Berlin

also ein schlankes: 1/8. Dies gibt dem Bau jenen hohen, ja im Hinblick auf das dorische Wesen fast leichten, heitern Charakter, der damals vielleicht im Widerspruch stehen möchte mit der üblichen Art der in die Stadtmauer eingebauten Tore. Aber Langhans verstand eben hier das malerische Moment, das in einem monumentalen Abschluß der Linden liegen mußte, wahrhaft künstlerisch auszunutzen. Erst beim Bau des Tores selbst wuchs dieser sein künstlerischer Gedanke über die fortifikatorische Absicht sozusagen hinaus: das Festungstor erweiterte sich zu einer Ehrenpforte und zwar als Verherrlichung der Taten Friedrichs des Großen. So sehen wir im Brandenburger Tor, ich möchte sagen, zum letzten Male beide Absichten, die technische und die dekorative, vereint; bald herrscht die letztere allein: die Stadtmauer fällt; kleine Zollhäuschen und Eisengitter genügen als Wache an der Stadtgrenze. Ein zweites Tor mag hier

¹⁾ Wörtlicher Bericht von Langhans an den König. Näheres über C. G. Langhans bei Th. Hinrichs, in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte (Verlag von J. H. Ed. Heitz, Straßburg).



Abb. 251 Das Burgtor in Wien von Peter Nobile

noch genannt sein, das wie das Brandenburger zunächst fortifikatorischen Zwecken zu dienen hatte: das Wiener Burgtor (Abb. 251) von Peter Nobile (1824), dem Erbauer von San Antonio in Triest. Es ist, wie das Brandenburger Tor, ebenfalls in einen Mauerring hineingebaut. Die

Architektur hatte dort zudem die „schwierige Aufgabe, mit möglichster Benützung der nach Cagnolas Plan schon hergestellten Fundamente in ganz anderem Stil und in anderen Verhältnissen ein ganz anderes Gebäude aufzuführen; die äußere Fassade dem Charakter der Festungswerke, die innere jenem des Paradeplatzes und der Wohnung des Monarchen entsprechend darzustellen“.

Diese Aufgabe hat Nobile in treffender Weise erfüllt. Das monumentale Wesen der Festung ist in dorisierender Architektur auf der Außenseite des Tores wiedergegeben; auch heute, nach Beseitigung der Basteien und des Stadtgrabens spüren wir noch die Wucht der Massen, die sogar aus den einfachen Antiqualettern: Franciscus I. Imperator Austriae, spricht. Die Architektur nach der Innenseite ist strenger dorisch gehalten als das Brandenburger Tor, wirkt drückender, enger, festungsmäßiger, aber damit ebenso sinngemäß in seiner Aufgabe wie das Berliner Tor.

Mit diesen beiden Toren sind jene kaum verwandt, die um die 40er Jahre lediglich aus städtebaukünstlerischen Absichten heraus entstanden sind — allen voran Klenzes Propyläen in München (Abb. 252) (1846—60). Dieses Tor steht lediglich als Theaterbau auf der Szene des Stadtbildes da. Die Propyläen vollenden den Architekturdreiklang, den die Glyptothek (1816 bis 1830) und das Kunstausstellungsgebäude (vollendet 1875) anstimmen, in schwungvoll-großer, im Vergleich zur Schöpfung des Langhans bei weitem mehr virtuos-genialer, und in bezug auf das Material (Marmor) auch vornehmer Weise. Aber sie stehen doch da ohne Beziehung zur lebhafteren Umwelt, und unterscheiden sich dadurch wesentlich von dem Branden-



Abb. 252 Die Propyläen in München



Abb. 253 Die Ruhmeshalle in München

burger Tor, in dessen Formen ein Leben pulsiert, das über alle Zeit hinweg lebendig bleibt.

Allen diesen Schöpfungen liegt als Leitmotiv das heroische Element zu grunde. Alle diese Schöpfungen sollen in erster Linie Denkmäler sein. Und sie sind um so reiner in der Erfüllung ihrer Aufgabe, je weniger sie technische und wirtschaftliche Zwecke in den Verkehr, in die Umgebung hinein bringen. Der Schritt vom Nutzbau zum Schmuckbau, „zum reinen Kunstwerk“ möchte ich sagen, ist auch für das Stadttor schon zur Mitte des 19. Jahrhunderts getan.

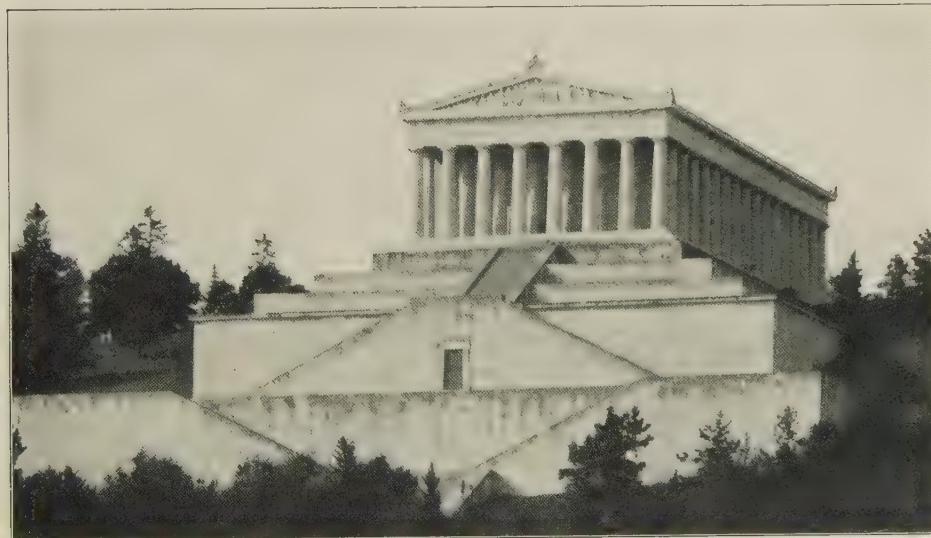


Abb. 254 Die Walhalla bei Regensburg



Abb. 255 Palladio-Brücke im Prior Park in Bath

mung der Zeit und des Architekten Klenze heraus — jenes Klenze, der sich in späteren Jahren vom reinen Klassizisten zum Renaissancisten wandelte und damit doch ein gewisses eklektizistisches Anpassungsvermögen an Bauaufgaben bewies.

Ein einfacheres und glücklicheres Vorbild für das Denkmal findet sich für den Klassizismus in der römischen Trajanssäule.

Diese Säule wurde in Hunderten von Säulen nachgeahmt, unmittelbar von den Franzosen, und dann mittelbar: indem nämlich das französische Vorbild nachgemacht wurde. Als französisches Vorbild bezeichne ich die Vendômesäule, die „colonne de la grande armée“, wie der Franzose sie nennt. Sie übertrifft die Trajanssäule um wenigstens an Höhe mit 43,50 m, die sie im übrigen möglichst genau wiedergibt. Der Entwurf ist von Gondouin und Lepère. Die Bronzereliefs winden sich wie bei dem Vorbild spiralförmig um den gemauerten Kern herum, sie stellen die Geschichte des Krieges gegen Österreich und Rußland im Jahre 1805 dar, von dem Ausmarsch aus dem Lager von Boulogne bis zur Schlacht bei Austerlitz. Das Standbild stellt Napoleon im römischen Kaiserornat dar.

Neben den Säulen

Daß deutsch-patriotische Zwecke auch in antik-heroisches Gewand gekleidet werden, beweisen die Ruhmeshalle in München (Abb. 253) und die Regensburger Walhalla (Abb. 254); im strengen Sinne sind dies Widersprüche, die sich auch nicht durch die Auffassung von der „urewigen Schönheit der Dorik“ beseitigen lassen, und die entstanden sind nur aus der Stim-



Abb. 256 Parc Monceau in Paris, la rotonde 1780

wurden zahlreiche Obelisken als Denkmäler auf den Plätzen auch der kleineren Städte aufgestellt.

Andere Denkmalsvorbilder für den Klassizismus, besonders in den Park- und Gartenanlagen, finden wir in kleinen Tempeln, mit rundem oder rechteckigem Grundriß, wie sie zum Teil schon bei der Schilderung des Schlosses Wilhelms-höhe bei Kassel erwähnt wurden. Das Urbild dafür mag vielleicht der Tempel der Sibylle in Tivoli bei Rom gewesen sein.

Bei der Auswahl der Garten- und Parkdenkmäler wurde mit wenig Rücksicht auf Chronologie vorgegangen: die altrömischen Tempelchen stehen unweit einer Pagode, oder einer kleinen Moschee, einer Alhambra oder einer gotischen Ruine, oder einer palladianischen Brücke, wie wir dies in den englischen weit-flurigen Anlagen der Parke zu Richmond (v. William Chambers, 1726—96), oder von Wilton, Wiltshire, oder im Prior Parc in Bath (Abb. 255) sehen, wie auch in vielen deutschen

Anlagen wiederfinden können; der römische Rundtempel, den St. Bernards Well in Edinburg zeigt, findet sich sowohl in Kassel als in Paris im Parc Monceau (Abb. 256), oder im Trianon, als auch in Laeken (Temple de Mars) wieder. Feinbewegte japanische Formen zeigt das Japanische Häuschen in Potsdam (Abb. 257), das 1754 von Büring gebaut wurde; geradezu hervorragend in der Raumverteilung: drei

Geschosse übereinander ohne sichtbare

Treppe, ist auch Chr. Tr. Weinligs „englischer Pavillon“ in den Pillnitzer Schloßanlagen bei Dresden (Abb. 258 u. 259). Diesen nach rein malerischen Gesichtspunkten geschaffenen Bauten gegenüber stehen Nutzbauten, wie Gewächshäuser, in denen das konstruktive Prinzip ganz nach dem für die Technik erwachenden Sinne der Zeit beobachtet und ausgedrückt wurde. In dieser Beziehung hat der Belgier Suys in den „Serres“ im botanischen Garten in Brüssel zweifellos Großes geleistet (Abb. 260). Der Grundriß stellt einen runden Mittelraum dar, von dem aus sich seitlich lange Arme strecken, die — als einziges klassizistisches Element — am Ende in achtsäulige attikabekrönte Blockbauten laufen. Die Eisenkonstruktion des Mittelbaues, ein rundes Pultdach, ist ohne jede Ornamentierung, also rein bautechnisch gegeben, dem Lichte wird durch das Fehlen alles unnötzen architekturnalen Beiwerkes der Zutritt voll freigelassen. Die Rückseite des Baues ist für eine Bibliothek eingerichtet. Auch in der Gartenanlage, die sich um dieses Gewächshaus breitet, waltet solch ausgeprägter Utilitätsgedanke, denn es handelt sich hier um wissenschaftlich-botanische Aufgaben, nicht um rein-ästhetisierendes Schaffen, dem in den weiter westlich befindlichen Anlagen Raum gegeben wurde, und die allerdings, wie alle Anlagen



Abb. 257 Japanisches Häuschen in Potsdam



Abb. 258 Rundtempel im Park von Pillnitz bei Dresden

Nicht nur also, daß sich, allgemein gesagt, Bautechnik und Bauästhetik getrennt haben — hier sehen wir, daß sie einander feindlich gegenüberstehen.

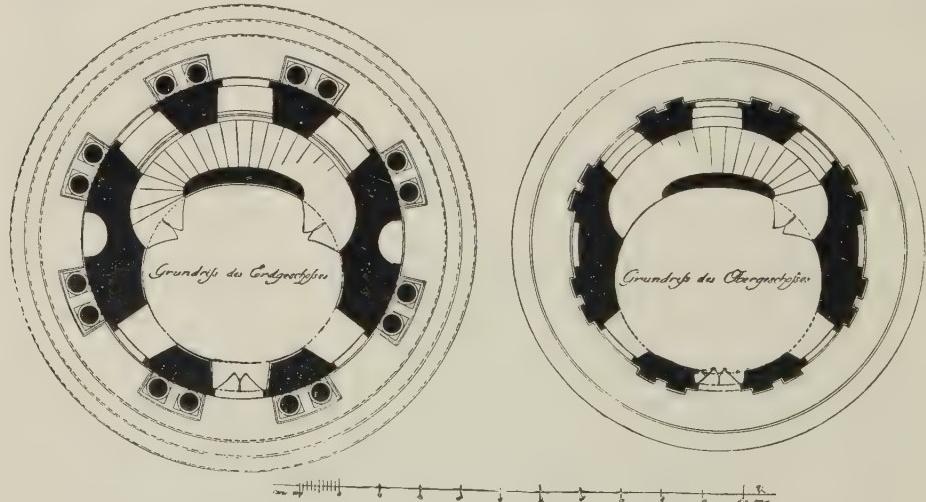


Abb. 259 Rundtempel im Pillnitzer Schloßgarten Grundrisse
(Aus: Dr. Ing. Klopfer, Chr. Tr. Weinlig und die Anfänge des Klassizismus in Sachsen,
Verlag von Ernst Wasmuth, Berlin)

der damaligen Zeit, den Nachteil öffentlicher Gärten haben, zwar Wege zum Promenieren aufzuweisen, nicht aber Plätze für das beschauliche Sich-Ergehen, für das Spielen der Kinder und den Zeitvertreib der Erwachsenen. Den gärtnerischen Anlagen, die auf den Gräben, Wällen, Ringen oder Boulevards zu Beginn des 18. Jahrhunderts gepflanzt worden sind, haftet zu stark noch der Mangel der nachgeahmten englischen Parkform an, im Kleinen wollen sie großartig wirken. Sie geraten auf solche Weise, mit vielen krummen Wegen, allzuschmalen Wasserläufen, allzu niedlichen Brücken, am Ende doch wieder aus dem dynamischen Gleichgewicht. In den deutschen Anlagen dieser Art tritt damit deutlich der Widerstreit zutage, der die Herrschaft der Romantik einleitet: die Idealsucht kämpft gegen den Nützlichkeitsgedanken.

In den eigentlichen Nutzbauten freilich konnte, wie wir oben wiederholt gesehen haben, die Bautechnik frei für sich walten — sie ahnte dabei nicht, daß sie eben durch dieses freie, naive Walten einen ästhetischen Kern in sich reifte, der erst in unseren Tagen in seiner weittragenden Fruchtbarkeit recht erkannt worden ist.

Wenn man etwa in Brüssel aus der unteren Stadt, dem Gedränge ihrer Gassen, der Geschlossenheit ihrer kleinen Plätze, heraustritt in die obere Stadt, in die Schöpfung der klassizistischen Zeit, dann empfindet man deutlich das klare — wenngleich nüchterne —, das große — wenngleich weitschweifige — Walten jener Kultur, der es beschieden war, den größten Faktoren der neuen Zeit, dem Verkehr und der Industrie baukünstlerischen Ausdruck zu verleihen, die auf der anderen Seite aber noch befangen war gegenüber dem sich durch die Forschungen fast von Jahr zu Jahr häufenden Ballast klassischer Formen, der ihr nun vom grünen Tische des Akademismus aus zur Verarbeitung vorgelegt wurde.

Zum titanenhaften Werden eines Michelangelo fehlen freilich alle Voraussetzungen: es war unmöglich, gegen den Druck der Schule, die zum höheren Ruhme Palladios allenthalben — ich darf wohl sagen auf dem ganzen Erdball — verbreitet waren, anzukämpfen; es war nachgewiesen worden, daß alle Eigentümlichkeiten der letzten Barockisten der „Ordnung“ hatten weichen müssen, die Geschichte

gab Kunde, daß ein Bernini vor einem Perrault hat zurücktreten müssen, daß es unmöglich war, eine neue Säulenordnung zu finden — daß die reine italienische Renaissance Vicenzas und darüber hinaus die kräftig-klare Form der römischen oder griechischen Antike nie übertroffen werden konnten. Und so war es der höchste Ehrgeiz der jungen und älteren Baukünstler, Plinische Tuscula nachzuempfinden, oder Fürstenpaläste in palladianischer, römischer oder griechischer Aufmachung zu entwerfen, und dann mit der goldenen Medaille und einem Rompreise belohnt, im Lande der Sehnsucht zu schwelgen an der Quelle antiker Schönheiten.

So kam es, daß aus der Zeit jenes einseitig unwahren Klassizismus uns eine übergroße Zahl von Zeichnungen erhalten sind, die nie ausgeführt wurden, wohl auch nie für die Ausführung bestimmt waren, so kam es, daß viele Männer, die die klassische Schönheit genau studiert und in vielen Arbeiten festgehalten, nie dazu gekommen sind, sie in der Praxis zu verwerten — so kam es aber auch, daß die andere Seite des Klassizismus, die ich, um im oben begonnenen Bilde zu bleiben, die wahre nennen möchte, mehr und mehr Beachtung und Interesse erlangte, je offensichtlicher das Schema des akademischen Schaffens zutage trat, daß die Bauästhetik und die Bautechnik sich trennten, sobald die Aufgabe von Gefühlswerten nichts wissen wollte.

So haben wir gesehen, daß nach und nach an Markthallen, Gefängnissen, Krankenhäusern und andern Nützlichkeitsbauten, ja späterhin am Wohnhause



Abb. 260 Gewächshaus in Brüssel

selbst die Form zurücktrat, gleichsam vom lebendigen Körper abbröckelte, und daß auf der andern Seite eine um so eingehendere Aufmerksamkeit auf die Technik des Bauens verwandt wurde.

Inzwischen war das Zeitalter der Romantik angebrochen, das sich notwendig heranbilden mußte, als Reaktion auf den Wirklichkeitssinn, den Technik, Industrie und Handel verlautbarten. Neben den Drang nach Gelderwerb stellte sich wie die Nacht an den Tag eine überschwänglich süßliche Weltflucht und Idealsehnsucht, die vielfach in Mystizismus und religiöser Schwärmerei ausarteten; Fürsten wie der Herzog und die Herzogin von Köthen, Dichter wie Friedrich Schlegel, Künstler wie Schadow, Overbeck, traten zum Katholizismus über, Chateaubriand wurde der Dichter der vornehmen Gesellschaft.¹⁾

Die romantische Unterströmung, die wie der Klassizismus im Rokokozeitalter in der Zeit des Klassizismus schon vorhanden gewesen war, war an die Oberfläche getreten, und jener war im Meere der Vergangenheit aufgegangen.

¹⁾ Vgl. auch Dr. O. Fischel, „Die Mode“, Verlag von F. Bruckmann, A.-G., München; und Alexander von Gleichen-Rußwurm, „Geselligkeit“, Verlag von Julius Hoffmann, Stuttgart.

Ende.



Abb. 261 Vornehmes Bürgerhaus aus Dessau

Künstler-Verzeichnis

Biographie

Abadir, Paul, * 1783 in Bordeaux. Architekt in Angoulême. Schüler von Percier und Fontaine
Adam, James, † 1764

Adam, Robert, * 1728 in London, † 1792 daselbst. 1754 in Nîmes, 1756 Rom, 1757 Venedig, erzogen auf der Universität Edinburg; mit Clérisseau u. zwei anderen nahm er die Ruinen in Spalatrum auf. Führte den Hellenismus in den englischen Hausbau ein. 1758 nach England zurück, von 1768 an mit seinem Bruder in London busily employed

Adler, Friedrich, * 1827 in Berlin. Streben nach Verbindung der klassischen Bauformen mit dem Bausystem des Mittelalters

Adlerkranz, Baron von, um 1830. Stockholm, bedeutend wegen der Stilreinheiten seiner Arbeiten

Agnado, Antonio

Aigner, um 1800, Galizien, Polen

Alavoine, Jean Antoine, * 1776 in Paris, † 1834. Ein „encyklopäd. Mensch“

Albani

Albertolli, Giacomo Bedano, * 1742, † 1840?, um 1822, Lugano-Mailand

Alessio, Galeazzo, * 1512, † 1572

Alfieri, Benedetto, Graf von, Rom, um 1750, Turin. Seine Biographie vom Dichter Alfieri, 1759 (Genf)

Algarotti, Graf, * 1712, † 1764, erwähnt von B. Wyatt in seiner Beschreibung des Drury-Lane-Theaters, vgl. „observations etc.“ unter B. Wyatt u. a.

Bauwerke

Seite

Gefängnis in *Angoulême*.

- | | |
|--|--|
| <p>22. 25
154</p> <p>14. 22
23. 25</p> <p>122. 153</p> <p>154. 197</p> <p>199. 200</p> <p>201. 202</p> | <p>cfr. Robert Adam.</p> <p>Kirche zu Hamilton (Kreisgrundform), Terrasse „Adelphi“ und viele Paläste und Häuser, Straßen und Plätze in London, Universität in Edinburg 1778, gab mit James Robert das Werk: <i>Ruines of Diocletiani Palace at Spalatro</i> (1764) heraus, sowie ein Werk über die von ihm errichteten Gebäude (1773). Innenausschmückung der Gebäude mit dem von ihnen erfundenen Patentstück. 1776 Drury-Lane-Theater.</p> <p>schrieb: Mittelalterliche Backsteinbauwerke des preuß. Staates (1859—69); ausgeführte Werke (1872—75).</p> <p>baute 1813—27 die Puerta de toledo in Madrid. Sibyllentempel (<i>Galizien</i>, wo?); Denkmal bei Kalisz in Polen; Denkmal des Kopernikus (1810, wo?); schrieb: Geschichte der Baukunst, architektonisches Wörterbuch.</p> <p>Fontaine des Éléfants 1875 in Paris (später wieder abgebrochen); erster Entwurf zur Julisäule (vergl. Arch. Duc, der den Entwurf 1830 ausführte); restaurierte Kirchen.</p> <p>schrieb: Ornamenti diversi 1782; Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti 1787; Miscellania per i giovanni del disegno 1796; Corso elementare di ornam. arch. ideato e disegnato 1805; baute den Simplonbogen in Mailand.</p> <p>baute den „merkwürdigen Turm“ von San Gaudenzio in Novara bei Mailand, eine Übertragung des Systems der Kuppel von S. Paul in London auf die schmale Fläche eines Turmes; schuf dann auch in Genf die Fassade der dortigen Peterskirche und in Turin das Theater und die Reitschule, sowie den Saal zu Stupigni.</p> <p>schrieb eine Abhandlung über die Oper.</p> |
|--|--|

Biographie

Bauwerke

	Seite	
<i>Analy</i> , Paul, um 1750?		baute: Pal. Pamfili in <i>Rom</i> .
<i>Aman</i> , Johann, * 1765 in St. Blasien, † 1834 in Wien. 1812 Hofarchitekt in Wien		entwarf den Plan für das Theater in <i>Wien</i> (1801), 1845 umgestaltet; restaurierte den Stefansdom; verschönerte das Lustschloß <i>Schönbrunn</i> ; baute das neue Theater in <i>Pest</i> ; baute das Münster in <i>St. Blasien</i> 1784.
<i>Amati</i> , Carlo, * 1776 in Monza, † 1852 in Mailand. War in Mailand Professor der Architektur	9	baute und restaurierte Kirchen in der Lombardei; Kirche San Carlo in <i>Mailand</i> (1836—47), ein runder Kuppelbau mit Säulenatrium, im Innern nach dem Motiv des römischen Pantheon; Fassade am Dom zu <i>Mailand</i> ; schrieb: <i>Antichità di Milano</i> .
<i>Andreae</i> , Aug. Heinrich, * 1804 bei Hannover, † 1846. Schüler von Weinbrenner und Moller in Darmstadt, wendete sich der Gotik und dem Backsteinbau zu		
<i>Aldrich</i>	61	
<i>Antoine</i> , Jacques Denis, * 1733 in Paris, † 1801 in Paris	13. 26. 99 100. 110 114. 137 138. 139 170	Münzgebäude in <i>Paris</i> 1768—75, Privatbauten darunter, Hof und Treppe am Justizpalast daselbst, Kirche in <i>Nancy</i> , Hôtel Berwick in <i>Madrid</i> , Münze in <i>Bern</i> . Auch der Markgraf von Baden und der Fürst Salm-Kiiburg bedienten sich seiner Kunst. Entwurf des prächtigen Forum Bonaparte in <i>Mailand</i> ; schrieb: Grundsätze der bürgerlichen Baukunst, über altrömische Baukunst.
<i>Antolini</i> , Giovanni, um 1780 in Rom gebildet	22	baute: Schloß Stoneleigh Abbey (1720) in Warwickshire, St. Philips Birmingham.
<i>Archer</i> , Thomas, † 1743, ein englischer Palladianer (belonged to that later school of English Palladian architecture (wie auch James, Campbell, Gibbs und Kent) of which the ablest representatives were Campbell and Gibbs). Archer war Schüler von Vanbrugh		
<i>v. Arenberg</i>	110	baute: das neue Hospital in Löwen.
<i>Arnaldi</i> , Enea, * 1716, † 1794. Vicenza ein posthumer Schüler des Palladio	5	
<i>Arundate</i> , Francis, * 1807 in London, † 1853 in Brighton. Schüler von Augustus Pugin (Gotiker)		schr. über die Werke Palladios (1832) u. a.
<i>Ashton</i> , Henry, * 1801 in London, † 1872 in London, Schüler von Smirke und Wyattville		Victoriastraße <i>London</i> , Sommerpalast im <i>Haag</i> .
<i>Atkinson</i> , W.		
<i>d'Aviler</i> , Augustin Charles, * 1653 in Paris, † 1700 in Montpellier, arbeitete seit 1681 unter dem jüngeren Mansart, dann in Südfrankreich. Vorher in Rom	10	schr. Cottage architecture, including perspective views etc. (1805). schrieb: Cours complet d'architecture, Explication des termes d'arch.; baute: das Tor Peyron in <i>Montpellier</i> , den erzbischöflichen Palast in <i>Toulouse</i> .
<i>Bähr</i> , George	18. 38	baute die Frauenkirche in Dresden
<i>Balastra</i> , um 1799, ist Reisebegleiter von Lord Hamilton in Griechenland, Asien und Ägypten		
<i>Baltard</i> , Louis, Maler, um 1800		
<i>Baltard</i> , Louis Pierre, * 1764, † 1846 in Paris, arbeitete mit Vandoyer zusammen, siehe auch Detournelle		schr. Paris et ses monuments. gab seit 1806 das „Athenaeum“ heraus; baute: Hallen und Märkte in <i>Paris</i> und verschiedene Bauten in <i>Lyon</i> .
<i>Barabino</i> , Carlo	8. 9. 88	Teatro Carlo Felice, Genua 1827.
<i>Barry</i> , Sir Charles, * 1795 in London, † 1860		baute: in klassischem Stile: Royal institution in <i>Manchester</i> , Kirche in <i>Oldham</i> , auch in <i>London</i> (um 1821). Später gotisch (Parliament house).

Biographie

Bauwerke

Seite

Bartard, Etienne Germain, * 1786 in Paris, Schüler von Percier		baute mehrere Landhäuser bei <i>Pontoise</i> , und mehrere Häuser in <i>Paris</i> .
v. Barth, Georg Gottlieb, * 1777 in Stuttgart, † 1848		baute: Ständehaus in <i>Stuttgart</i> (1819); neues Universitätsgebäude in <i>Tübingen</i> (1841—45); Museum der bild. Künste, Staatsarchiv in <i>Stuttgart</i> (1838—43).
Beaumont, Etienne, um 1830 in Paris	105	baute das Théâtre des variétés in <i>Paris</i> .
Becherer, * 1746 in Berlin, † 1823 in Berlin. Schüler von Bühring, Hildebrand, Manger, Gontard		baute in <i>Berlin</i> (Börse 1801—3) und <i>Potsdam</i> .
Beckedorff	67. 68	
Berain, Jean, * 1638, † 1711	9	
Bernard	71	baute das Theater in <i>Marseille</i> .
Bernini	6	
Berthault, Louis, * 1783, † 1823 in Paris		Entwurf zur Vereinigung der modernen Konstruktionen mit antiken Denkmälern, Gartenanlagen.
Bertotti, Ottario, * 1726, † 1790 in Vincenza		Herausgeber eines neuen Stichwerkes über Palladio (cfr. Goethe, italienische Reise).
Beyer (Peyer) Friedrich Wilhelm	5	schuf die Gärten von <i>Schönbrunn</i> bei <i>Wien</i> .
Biancheri, Francesco, * 1662, † 1729	9. 63. 64	durchforschte mit Maffei <i>Verona</i> auf die Antike.
Bianchi, Pietro, * um 1800 in Lugano		baute die halbelliptische Halle von 44 dorischen Säulen, und (1817—32) die in der Mitte dieser Halle gelagerte Kirche San Francesco di Paola in <i>Neapel</i> .
Bianchini	6	
Bianconi, Carlo, ein Künstler Bolognais, Renaissancist		baute Paläste in <i>Casal Maggiore</i> , und die Pfarrkirche in <i>Comesaggio</i> .
Bianzani, Luigi, * 1756, † 1816		baute: Théâtre Favart in <i>Paris</i> , Privathäuser daselbst, Fassade des Schlosses zu <i>Jouy</i> , Landhaus des Prinzen von <i>Lucca</i> zu <i>Marlia</i> .
Bienaimé, Pierre Théodore, * 1765 in Amiens		baute: Theater in <i>Köln</i> 1829, Regierungspalast in <i>Köln</i> , pyramidalförmig in griechischem Stil aufgeführt und in der Mitte mit einem Peristyl von dorischen Säulen versehen
Biercher, Matthäus, * 1797 in <i>Köln</i> , † 1820 in Berlin. Reisen durch Deutschland, Niederlande, Frankreich	98	baute Thorwaldsen-Museum in <i>Kopenhagen</i> (nach Motiven „der etruskischen Grabbauten“) 1839—48, Bad <i>Klampenborg</i> und einige Kirchen und Rathäuser.
Binderböll, Michael Gottl. Birkner, * 1800, † 1856 in Kopenhagen, Reisen in Italien und Griechenland	154. 199	
Blomfield	6. 10. 14	baute: Tor St. Denis in <i>Paris</i> 1872, Triumphbogen am Ende der rue St. Antoine, wo schon früher eine Pforte gestanden hatte. Diese schuf Blondel durch Vergrößerung aber fast ganz um. Wurde später abgebrochen. Desgleichen die Pforte St. Bernhard (1792). Schrieb als berühmtestes Werk: <i>Cours d'architecture</i> 1675.
Blondel, François, d. Ä., * 1618 in Paris, † 1686 in Paris, 1671 Gründung der Pariser Bauakademie. War in Konstantinopel und Ägypten. Quatremère de Quinay (Biogr. des arch.) nennt als Jahreszahlen 1616—1683	26. 207	baute in <i>Rouen</i> Hôtel des Consuls, auch in <i>Paris</i> und <i>Genf</i> .
Blondel II., François, * 1683 in Rouen, † 1750 (?); nicht verwandt mit François Blondel I., cfr. Planat. Bd. II		baute 1764 Abtei St. Louis in <i>Metz</i> (Tor am Dome), 1768 Kaserne in <i>Strassburg</i> und das Amphitheater; schrieb: <i>Architecture française</i> , 1752—56. <i>Cours d'arch. civile</i> , 1771—77.
Blondel, Jacques François, * 1705 in Rouen, † 1774 in Paris (Neffe von François Blondel II.). Vorwiegend Theoretiker; gründete im eigenen Hause eine Schule	10. 13	Werk: <i>Profils et ornements de vases</i> . (Dresden, Kupferstichkabinet).
Blondel, Marie Michèle, des Obigen Gattin, berühmte Stecherin	143. 146	Restaurierte die Caracallathermen in Rom, leitete mit Huyot den Bau des Triumphbogens de l'Étoile, schrieb ein Werk über Ägypten.
Blonet, Guillaume Abel, * 1795 in Passy,	159. 162	baute: Zeughaus in <i>Berlin</i> , Stadtschloß in <i>Potsdam</i> , Japanisches Palais in <i>Dresden</i> mit Longuelune, das von Pöppelmann als Palais Flemming begonnen worden war.
Bodt, Jean de, * 1670, † 1745	164. 179 183	
	17	

Biographie

Bauwerke

	Seite	
<i>Boffrand</i> , Germain de, * 1667, † 1754. Baumeister in Nantes; baute in Palladios Geschmack	11. 186	baute: Herzogl. Schloß in <i>Nancy</i> , herzogl. Schloß in <i>Lunéville</i> , Hôtel Montmorency in <i>Paris</i> , Fassade der Kirche de la Mercy; schrieb: <i>Architecture ou principes de cet art etc.</i> , Paris 1745.
<i>Bonnevieu</i> , Eloi Joseph, * 1773 in Paris. Schüler von <i>Delespine</i> , dann in Rom	6. 175	baute (mit anderen): das große Theater in <i>Brüssel</i> , das Gefängnis daselbst, mehrere Häuser in <i>Paris</i> . schrieb ein Werk über <i>Pompeii</i> .
<i>Bonnucci</i> , Carlo, Neapel	29	erneuerte das Theater in <i>Turin</i> , baute die Heilige Kreuzkirche in <i>Turin</i> .
<i>Borra</i> , Joh. Baptist, um 1750 in Turin		
<i>Borromini</i> , * 1599, † 1667		
<i>Borsato</i> , Giuseppe, * 1771, † 1849. Professor der Ornamentik in Venedig		schrieb: <i>Opera monumentale</i> (1831).
<i>Bötticher</i> , Carl, * 1806 in Nordhausen, † 1889 in Berlin, bis 1876 Professor an der Bauakademie		schrieb als hervorragendstes Werk: <i>Tektonik der Hellenen</i> .
<i>Bouchardon</i> , E., * 1698, † 1762. Bildhauer und Baumeister		schuf: Gärten in <i>Versailles</i> , Statue Louis XV.
<i>Bouilly</i> , Charles F. M. du, * 1795, studierte unter <i>Percier</i> und <i>Leclerc</i>		baute: Hôtel de Ville in <i>Rouen</i> , St. Paulskirche und viele andere Gebäude daselbst; schuf an der neuen Brücke in <i>Rouen</i> eine Säule (nach der Vendôme-Säule), restaurierte auch gotisch; baute 1873: Haus der Madame de Brunoy, Champs-Elysées.
<i>Boulée</i> , nach Ebe: Boullée, S. Krafft und Ransonette: † 1799 in Paris	18. 103	schrieb über die Königl. Bibliothek in <i>Paris</i> .
<i>Boumann</i> , Johann, d. Ä., * 1706 in Amsterdam, † 1776 in Potsdam; kam 1732 nach Potsdam	118. 188	baute: holländische Häuser in <i>Potsdam</i> , die Berliner Pforte daselbst, Rathaus daselbst, französische Kirche in <i>Berlin</i> , Invalidenhaus daselbst, Dom (Hedwigskirche) daselbst, Palais des Prinzen Heinrich (jetzt Universität) daselbst.
<i>Boumann</i> , Joh. Friedrich (Sohn), * 1737		baute: 1777 Kgl. Bibliothek in <i>Berlin</i> , 1783 Schauspielhaus in <i>Schwedt</i> , 1785 Pavillons an den beiden Ecken des Schlosses <i>Rheinsberg</i> .
<i>Bourla</i> , belg. Architekt	76. 77. 90	baute 1829—34 Theater in <i>Antwerpen</i> .
<i>Brenna</i> , Ritter von, Kaiserl. Hofarchitekt in Petersburg 1801		baute um: in <i>Petersburg</i> das Bibliothekgebäude und das sogen. Kleine Theater (1801), vollendete 1802 die Isaakskirche, welche 1768 von den beiden Deutschen Wust und Stengel begonnen worden war.
<i>Briseux</i> , Charles, Antoine	146	schrieb: 1747 <i>Die Kunst, Landhäuser zu banen</i> . Vom Schönen in der Baukunst. <i>Architecture moderne</i> .
<i>Briseux</i> , St. Etienne, * 1680, † 1754	11	
<i>Broc</i> , de, Architekt in Belgien um 1800		baute: 1811 die Fassade von <i>St. Sauveur</i> in <i>Gent</i> .
<i>Brocca</i> , Giovanni	8	
<i>Brongniard</i> (Reynaud), <i>Traité d'architecture</i> , schreibt „ <i>Brognart</i> “; Ebe, Die Spätrenaissance, schreibt „ <i>Brognart</i> “ 1739—1813)	13. 28	baute: die Börse (jetzt erweitert) in <i>Paris</i> (1818), Petit palais du duc d'Orléans, Hôtel de M ^e de Montesson (1773), beide Gebäude in der rue du Mont-Blanc, Gebäude am Bd des Invalides, Kapuzinerkloster in der rue d'Antin, Hôtel Frascati. Brongniard baute noch (nach Ebe) maison Dervieux, rue Chantereine (1774), 1789 durch Bellanger umgebaut. Ebe: das Kapuzinerkloster, rue Caumartin, jetzt Lycée bonaparte, Kirche St. Louis d'Antin, rue Caumartin, Haus St. Foix et Carenne 1775.
<i>Brot</i> , Alex Germain, * 1786 in Paris, Schüler von Lemercier	131	schrieb: <i>Nouveau parallèle complet des ordres d'architecture des auteurs modernes italiens et français</i> .
<i>Bruant</i> , Libéral, um 1680	32. 33	baute: Hôtel des Invalides (1683).
<i>Bruce</i> , William, um 1700	109	
<i>Brüllow</i> , Alexander, in Petersburg, war in Rom und Paris (1826)		baute: Palast Hopeton in Schottland, cfr. Quatremère. baute: das Michailoffsche Theater in Petersburg.

Biographie

Bauwerke

	Seite	
<i>Le Brun</i> , Louis, * 1776		
<i>Büring</i> , Johann Gottfried, um 1754 in Berlin in kgl. Diensten, cfr. Nicolai „Nachrichten v. Berliner Künstlern“	18. 215	schrieb: Formation géometrique de 4 ordres de l'arch. grecque 1816, mémoire sur l'église de Ste Généviève et correction du plan de la coupe et de l'élévation de ce monument 1817, cfr. Gabet.
<i>Bullet</i> , Pierre, um 1680, Schüler von Fr. Blondel	207	baute in Potsdam.
<i>von Burlington</i> , Rich. Boyle, Lord Graf (hatte Kent zu sich genommen (1719), * 1695, † 1753. Feiner Geschmack	22	baute: Porte St. Martin (1674) mit großem dorischen Gebälke, welches den Bogen von der Attika trennt. Kirche St. Thomas d'Aquin (1685); schrieb: Architecture pratique.
<i>Burnitz</i> , Schüler von Weinbrenner <i>Burton</i> , Devinus, * 1800, † 1881		baute: Paläste zu Landsborough in Yorkshire, Picadilly und Chiswick, eine Nachahmung von Palladios Villa für Almerigo; schrieb 1730: Werk über Palladios Abbildungen der alten Bäder.
<i>Byres</i>	195	Pläne: von Clarence in Cornwall: baute: Terrasse und Herfords Villa, Triumphbogen und Pforten im Hydepark in London. Schuf im Sinne der griechischen Ideale; cfr. Muthesius, Das englische Haus, Bd. I, S. 85.
<i>Cagnola</i> , Luigi, * 1762, † 1853 in Mailand, ein Palladianer	9. 212	baute: Simplonbogen in Mailand, 1836 in korinthischer Ordnung aus weißem Marmor. Plan zur Wiener Burg.
<i>Calderari</i> , Ottone, Conte di, * 1730, † 1804 in Vicenza, ein Palladianer	5	baute: Seminario archivescovale in Verona; schrieb: Disegni e scritti di Architettura Vicenza 1808—20.
<i>Callet</i> , Felix, * 1791 in Paris, Schüler von Delespine. Dann in Rom. Er ist einer von den Herausgebern der Architecture italienne		schrieb: an der Architecture italienne; Paris 1827.
<i>Cameron</i> , Carl		schrieb: Werk über römische Bäder 1772.
<i>Calloigne</i> , belgisch. Arch., cfr. Schayes	135	baute 1821 die Fischhalle in Brügge.
<i>Campbell</i> , Colin, † 1734, protégé vom Herzog v. Argyll, Gegner von Wren, der mehr Eigenheit gezeigt hatte, als die pallad. Gesetze erlauben mochten	22. 155	schrieb: Vitruvius Britannicus (1715). („Es ist dies das Manual des architektonischen Schaffens dieser Periode“ [Muthesius], s. o.). Später von: Woolfe, Gandon, Richardson erweitert; baute Houghton Hall in Norfolk und Merworth Castle in Kent nach dem Muster von Palladios Villa für Paolo Almerigo (Rotonda).
<i>Camporesi</i> , Pietro	8. 195	baute: Ursulinerkirche in Rom 1779, Säle des Vatikan, mit Simonetti Museum: zeichnete die Grottesken des Giov. da Udine im Vatikan (von Ottaviani radiert).
<i>Canina</i> , Luigi, um 1830		schrieb: L'architettura dei principali populi antichi considerata nei ornamenti.
<i>Canonica</i> , Luigi, * 1764, † 1844 in Mailand	8	
<i>Canova</i> , * 1757 in Possagno, † 1822 in Venedig, „auch brach er aus Perückendruck und Zopfzwang zur freieren, edleren, naturgemäßer Darstellung und zur Anschließung an die Antike“; „er steht am Anfang der Epoche Thorwaldsens“, sagt Nagler	8	
<i>Cantoni</i> , Giuseppe		baute: das virgilische Amphitheater in Mantua 1821.
<i>Caristie</i> , Auguste, in Paris		leitete in Rom die Ausgrabungen 1809—19.
<i>Carpentier</i> , Matthäus le, † 1773 in Rouen		schuf die Rathauspläne für Rouen 1758, Plan des Platzes Louis XV. (von Loyer gestochen), Pavillon de la Bossière rue Richer in Paris, 1767.

Biographie

Carr arbeitete in der zweiten Hälfte des 18. Jhdts.; * 1723, † 1807 in York
Catel, Ludwig, † 1819
Cauvet, Gilles Paul, * 1731 in Aix, † 1788 in Paris. „Man kann ihn als den ersten französischen Künstler betrachten, der die gewöhnliche Verzierungsweise der Zimmer, la rocallle genannt, außer Kurs brachte, und an Stelle der manierierten Formen Ornamente von reinem, edlem Geschmack nach Art der Antike anwandte.“ (Nagler.) Er war Bildhauer des Königs
Cavoceppi
Caylus, Phil. Claude Anne de Tubières, Graf von, * 1692, † 1765, Forschungsreisender
Cellerier
Cerati, Domenico, † um 1800. Vicenza. Wurde in Padua Professor an der Kunstschule
Cerceau, du
Cerini di Monte Varchi, * 1746, † 1827 in Wien
Ceveau, Louis, * 1612, † 1670
Chalgrin, J. F. Therèse, * 1739, † 1810 in Paris
Chambers, * 1726, † 1796 als Kaufmann in China, war in Paris unter Clerisseau, dann in Italien
Champrez, Ignaz, * 1752, † 1820 (?), Lehrer der Baukunst in Teschen, dann an der Universität in Krakau
Chateauneuf, um 1800 in Hamburg, Schüler von Weinbrenner
Chatillon, Andrée Martin, † 1780 in Paris, Schüler von Percier
Chevron, belgischer Arch. um 1800
Chiavari
Chippendale, Thomas
Christie, Verner Hosewinkel, * 1746 in Bergen
Clavareau, Nicol. Maria, * 1757, † 1716 in Paris
Cleemputte, Vater und Sohn, Schüler von Gabriel und Percier
Clérisseau, Charles Louis, * 1721, † 1820 in Paris. War 20 Jahre in Rom; Winckelmann erwähnt seiner rühmend. War Architekt der Kaiserin Katharina II. von Rußland

Bauwerke

Seite

schuf den Plan zum Landgericht in *York* und Landsitze im Norden Englands.
 schuf die Mosaik im Schloß zu *Weimar*.
 schrieb: Recueil d'ornements à l'usage des jeunes artistes qui se destinent à la décoration des bâtiments, dédié à Monsieur.

171 |
 12 | in seinen Schriften in erfolgreichster Weise auf die Antike hinwies.
 141. 148 |
 174. 186 |
 142 | baute Schloß Vaux le Vicompte.
 13. 14. 27 | baute: St. Philippe du Roule 1769, Treppe im Palais Luxembourg, Triumphbogen an der Barrière de l'étoile (1829 von Huyot beendet), Collège de France seit 1744, änderte im Turmg. Servandonis Entwurf von St. Sulpice 1777, 1789 Privathaus: Maison de Mme de Brunoy, aux Champs Elysées. *Odeon 1799*
 47. 53. 54 |
 63. 73. 74 |
 75. 89. 90 |
 99. 114 |
 209. 215 |
 22. 23 | „Dissertation on Oriental Gardening“, „The decoration part of Civil Architecture“ 1759; baute Somerset House 1776—96 in *London*.
 139. 150 |
 151. 170 |
 171. 202 |
 schrieb: Betrachtungen über den Charakter der Gebäude und über die anzubringenden architektonischen Verzierungen. Wien 1807.
 122 | baute Kirche in *Bercy*.
 61 | baute 1822 Universität in *Lüttich*.
 25. 197 | baute die *Dresdener Hofkirche*.
 200. 201 |
 202 | baute einen Tempel in Bergen.
 13. 23 | zeichnete Ruinen in Spalatro in Dalmatien, welche
 36. 151 | Adam herausgab.

Biographie

Bauwerke

Seite	
	<i>Clocher, Pierre, * 1774</i> in Bordeaux, Schüler von David, Leroi, Regnault, Percier
	<i>Cochet, Claude, * 1761</i> in Lyon
	<i>Cochin, Charles Nic., * 1715, † 1790</i>
12. 13 192	<i>Cockerell, Charles Robert, * 1788, † 1863,</i> verließ 1810 England, ging nach Griechenland, Konstantinopel
24	<i>Constant, Simon Claude, * 1801</i> in Paris
	<i>Constant, d'Ivry (Ebe: Contént d' . . .), † 1777.</i>
188	<i>Conveu, Joh. Jos. (um 1760)</i>
	<i>Corazzi, Antonio, Florentiner. Im Dienste des Kaisers von Russland, um 1821, 1826 in Wien</i>
10 96	<i>Cordemoy</i>
	<i>Cortot</i>
	<i>Costa e Silva, José da, † 1825</i> in Lissabon
	<i>Cotte, Robert de, * 1656, † 1735</i> in Paris, Schüler von J. H. Mansart
	<i>Coudray, Oberbaudirektor in Weimar, * 1775</i> in Ehrenbreitstein bei Koblenz, lernte in Dresden und Paris. 1816 nach Weimar berufen. † 1845
39	<i>Coussin, Paris</i>
	<i>Coustons d. J., * 1716, † 1777</i>
	<i>Couture, Guillaume, * 1782</i> in Rouen, † 1799 in Paris. Reisen in Italien
78	<i>Couvillier, François de, * 1698</i> in Soissons, † 1768 in München
	<i>Craig, James, † 1795</i> in Edinburg
105	<i>Crawford, William</i>
	<i>Crucy, Mathusin, * 1750, † nach 1830</i> in Nantes
17	<i>Cuvilliés</i>
12 107	<i>Dalton</i>
	<i>Darnesme, Louis, Emanuel Aimé, * 1757</i> in Magny, † 1822 in Paris, unter Ledoux

Biographie

Bauwerke

	Seite	Bauwerke
Dance, George, the elder, * 1695, † 1768 in London (Palladianer des 18. Jhdts., cfr. Muthesius, Das engl. Haus I, p. 68), kein begabter Architekt, cfr. Blomfield	23. 61 101	baute: Schloß Stratton im italienischen Stil mit einem großen Portikus, Mansion House in London 1739–53, schwerfällig, doch zu den bemerkenswertesten Bauten jener Zeit gehörend, „die nur größtenteils merkwürdige Verirrungen in der Architektur aufzuweisen haben“ (Nagler); baute auch Kirchen, z. B. zu St. Leonhard in Shoreditch.
Dance, The Younger, 1741—1825, ging früh nach Italien, bis 1765	106. 107	baute in London 1765 Church of all Hallows, Wilderness Park, Stratton Park; Bloomsburg 1790 bis 1814, Lincoln's Innfields Hauptwerke: St. Luke's Hospital Newgate Prison zu London.
Darly	202	Seine Schriften bei Mensel.
Dassdorf, C. Wilh., 1750, † 1812. Oberbibliothekar in Dresden		
Dauthé, Joh. Friedr. Karl, * 1749 in Großzschocher, † 1816 in Flensburg, 1781 Baudirektor in Leipzig. War seit 1763 Lehrer der Baukunst an d. neu begründeten Zeichenakademie. Seit 1776 im Auftrage des Rates tätig.	66. 79	baute 1784 das Innere der Nikolaikirche in Leipzig in klass. Stile aus. (Näheres cfr. beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmale Sachsen, Bd. 17 die Stadt Leipzig, p. 34 ff.); 1781 Thomaskirche im Innern erneuert, 1780—83 den Konzertsaal im Gewandhaus in Leipzig (Arch. Malereien daselbst von Giesel-Dresden), 1780 Sockel vom Denkmal des Kurfürsten Fr. Aug. III. auf dem Königsplatz (Figur von Adam Öser), 1778 Haus Johannisgasse 2, Haus Löhrtplatz 4, Parkanlagen zwischen Grimm. und Halleschen Tor 1785. zeichnete auch Möbelentwürfe, cfr. Moseau.
David, Jacques Louis, Maler, * 1748 in Paris, † 1826 in Brüssel, größter Meister der klassizistischen Malerei in Frankreich		
Daviler s. Aviler		
Debret, François, * 1777 in Paris. Schüler von Percier und Fontaine. Später gotisierend, cfr. Gabet	71	baute: 1826 Théâtre des nouveautés in Paris, 1819 Opernssaal, rue Lepelletier in Paris.
Dedéban, * 1784, Schüler von Vaudoyer und Percier		
Dedreux, Pierre Anne, * 1788 in Paris. Schüler von Percier und Fontaine		
Delafosse, cfr. Fosse		
Delagardette, cfr. Godde		
Delespine, Pierre Jules, * 1756, † 1825 in Paris		baute: mehrere Hotels in der rue de Rivoli in Paris.
Deering, Peter, * 1786, † 1850		
Desgodets, Antoine, * 1653, † 1728 in Paris. Aufmessungen alter Baukunst		
Destailleur, Franc. Hippolyte, * 1787 in Paris. Schüler von Percier. cfr. Gabet.		baute: Hotel des Finanzministers in der rue de Tivoli in Paris, Hospice St. Michel und Hotel de Delmar in Paris.
Destouches, Louis Nicol. Marie, * 1788 in Paris. Schüler von Percier		
Detournelle, Anastas., * 1766, † 1807 in Paris		schrieb: Grands prix d'architecture et autres productions de cet art, Paris 1806, Recueil d'arch. nouvelle, Paris 1805, als Fortsetzung von Vaudoyer und Baltard ein zweites Werk über Denkmäler der Baukunst.
Dewez, L. B.	16. 157	baute: Kirchen und Abteien in Luxemburg, 1762 in Andenne, 1769 in Haerlebeck, 1767 in Florival, Valduce, Florefe; palais abbatial St. Martin à Tourney, cfr. Schayes p. 445 ff. 1760 Château de Senneffe und Château de Bringelette; Abteikirche de bonne Espérance bei Binche, cfr. Goetghebuer, 1764—74 Grundform lat. Kreuz, dreischiffig, Kuppelgewölbe, die Vierungskuppel auf Tambour. Westeingang zwei Säulen.

Biographie**Bauwerke**

Biographie	Seite	Bauwerke
Dillon, Jacques		baute: 1804 Pont des arts in <i>Paris</i> . Das war die erste Eisenbrücke in Frankreich.
Donati, Paolo, in Parma		baute: das Theater in <i>Parma</i> ; schrieb: <i>Descrizione gran teatro Farnesino di Parma</i> 1817.
Donnat, Jacques, * 1741, † 1824 Montpellier, Schüler von Giral		baute: Häuser am Platz Peyron in <i>Toulon</i> , Palast von <i>Narbonne</i> , Cathédrale von <i>Alais</i> , Katafalk in der Notre Dame in <i>Paris</i> , beim Tode von Louis XV.
Dorizet, Lehrer des G. Quarenghi	27	baute: Schloß <i>Aligre</i> bei Paris.
Dorotte, Jean Louis, * 1757 in Paris. Schüler von Poulin und Perlin		baute: Kirche des heiligen Dominicus in <i>Bologna</i> , Kirche Madonna di San Luca daselbst, Porta Romana 1770 daselbst.
Dotti, Carlo Francesco, um 1730 in Bologna. Nachempfnder der Renaissance		schrieb: Werke über Konstruktion und Steinschnitt. antike Restaurierungen; schrieb: „Maison de ville et de campagne“ 1803.
Douliot, Jean Paul, * 1788 in Avignon		veränderte den von Alavoine gefertigten Entwurf der Julisäule (1830).
Dubut, L. A., † 1810		
Duc		
Dufour	146. 147	baute in Sizilien ein Gebäude für eine botanische Schule.
Dufourny de Villiers, Louis Pierre		baute das <i>Dortmunder</i> Theater.
Dufourny, Léon, * 1760, † 1818 in Paris. Nachfolger von Leroy. Brachte 15 Jahre in Italien und Sizilien zu		baute: Haus „la tuile“ in der rue prisonnière 1788; schrieb: 1. Recueil et parallèle des édifices de tous genres, anciens et modernes remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, Paris 1800. (Text von Legrand: essay sur l'histoire générale de l'architecture.) 2. Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique, Paris 1801—5.
Dülfer, Martin	90	baute: Hotel de la préfecture in <i>Châlons</i> 1758, Porte Dauphine daselbst 1769, Hotel de Ville in <i>Langres</i> 1772, Hotel Dieu u. Dominikanerkloster das. 1774.
Durand, Jean Nicolas Louis, Sohn * 1760, † um 1834 in Paris		baute in Kassel: Kirchenpavillons auf dem Friedrichsplatz, Museum 1769—79, Palais, 1770—74 katholische Kirche, 1786—87 Schloß Wilhelmshöhe, cfr. Jussow, 1768 Gardesducorps-Kaserne, 1769 Opernhaus (Amphitheater), 1782 Auetor. (Von französischen Einfluß zeugt die Architektur des Museums: ionische Pilaster und Bogenfenster.)
Durand, Nicolas, der Vater, * 1738, † um 1824 in Paris		
Dury (Du Ry), Simon Louis, * 1726 in Kassel, † 1780 in Kassel. Aufenthalt in Stockholm, Holland und Paris (Bofrand, Blondel d. J.). Französ. Schulung. Später in Italien. Danach klassizistisch.	14. 17. 21 26. 112 115. 170 171. 188 204. 205 209	baute: Schloß <i>Vinderhoute</i> bei Gent.
Dyckenhoff, Jak. Friedr., * 1774 in Mannheim. Schüler von Gilly, Eytelwein, Genz, Langhaus. 1815 Hofarch. unter dem Großherzog Karl in Karlsruhe. War mehr Techniker als Baukünstler		übersetzte aus dem Englischen und Französischen; schrieb: über die Eigentümlichkeit des deutschen Kunstlebens, Vortrag 1828.
Dutry, Belgien		das Schloß Schleißheim wird fälschlich ihm zugeschrieben. Es ist aber von Zuccali entworfen. Barock.
Eberhard, Heinr. Wilhelm, um 1800		baute: das Kleintor in <i>Mannheim</i> .
Effner, Joseph, † 1745, studierte in Paris auf Kosten des Kurfürsten von Bayern. Wurde 1715 Hofbaumeister		baute: die Johanniskirche vor dem Pirnaischen Tore in <i>Dresden</i> 1789—95 (1861 abgetragen), die Waisenhauskirche 1777—80 (ebenfalls niedergelegt); Haus Neumarkt 1 in <i>Dresden</i> .
Egell, Augustin, * 1733, † 1787		schuf: Plan et vues du Château, du Jardin et de la Ville de Reinsberg.
Eigenwillig, Heinr. Christian, * 1732, † 1803. Schüler von Krubsacius. War Adjunkt beim Bau der Kreuzkirche		
Ekel, Friedrich, um 1773.		

Biographie

Bauwerke

	Seite	
<i>Elmes</i> , † 1847.		St. George's Hall in <i>Liverpool</i> .
<i>Erdmannsdorf</i> , Friedrich Wilhelm, Freiherr von, * 1736 in Dresden, † 1795 in Dessau. 1761 Reise nach Italien, dann nach England (1765) (Lawrence Sterne). 1771 in Rom (Albani, Mengs Cavaceppi, Piranesi, Angelica Kaufmann). 1789 zum drittenmal in Rom als Begleiter des Erbprinzen von Braunschweig. War in Rom unter Clérisseau. Biographie von Rode 1801	21. 171	schuf: Schloß <i>Wörlitz</i> bei Dessau 1769—73, Landhaus in <i>Luisium</i> bei Dessau; schrieb: Vitruv-Übersetzung, 1790 Pläne für das Theater in <i>Magdeburg</i> und Dessau.
<i>Erlacher</i> , Johann, * 1807 in München		
<i>Exner</i> , Chr. Fr., * 1718 in Lampertswalde, † 1798 in Dresden	18	
<i>Fäsch</i> , J. G. Rudolph, † 1782		
<i>Famin</i> , A., * 1780 in Paris, cfr. Grandjean	33	baute in Griechenland, zuletzt in <i>München</i> am Königsbau (der nach Gärtners Plan ausgeführt ist).
<i>Felten</i> , Jurry, † 1801 in Petersburg	21. 87	baute: Taschenbergpalais in <i>Dresden</i> , Universitätskirche in <i>Wittenberg</i> , bis 1769 an der Kreuzkirche in <i>Dresden</i> , Josephinenstift daselbst, Geschoß auf dem Brühlschen Palais daselbst.
<i>Femin</i> , cfr. Catopie	89	
<i>Fischer v. Erlach</i> , * 1650, † 1723	89	schrifte: einen Versuch seiner architekt. Werke, Nürnberg 1781. Vignolas bürgerliche Baukunst.
<i>Fischer</i> , Karl von, * 1782 in Mannheim, † 1820 in München. 1801 in Wien, studierte dort bis 1806. Später Baurat in München. 1806—08 Reisen in Frankreich und Italien; cfr. Eos 1820, Kunst- und Literaturblatt Nr. 13 ff.	21	schrifte: Architecture toscane, ou palais, maisons et autres édifices de la Toscane, gr. fol., Paris 1815.
<i>Fischer</i> , Ferdinand Heinrich, * 1746, † 1813, Schüler von de la Guépière in Stuttgart. 1767 in Venedig, 1797 Oberbaudirektor	200	baute: Winterpalast in Petersburg, Fassade des Admiraltätsgebäudes daselbst.
<i>Flaxmann</i> , John, Bildhauer, * 1755, † 1826		
<i>Fontána</i> , Carlo, * 1634, † 1714	33	baute: die Borromäuskirche in <i>Wien</i> .
<i>Fontaine</i> , Pierre Fr. Louis, cfr. Percier, * 1762 in Pontoise, † 1853 in Passy (cfr. Maurice Fouché, Percier und Fontaine), wurde unter Louis XVIII. Offizier der Ehrenlegion	9. 10. 14 15. 115 148. 188 194. 208	baute: Opernhaus in <i>München</i> , Palais am Eingang zum Englischen Garten, Häuser auf dem Karolinenplatz in der Maximilians-Vorstadt 1810, Neuer Antikenaal; Kgl. Hoftheater 1818 eingeweiht. Ränge dort senkrecht übereinander (ital. Art.). 1823 abgebrannt; Fassade des Krankenhauses <i>München</i> . baute in <i>Stuttgart</i> : Anbau an die Militärakademie 1775, Schloß <i>Scharnhhausen</i> 1784, Schloß <i>Hohenheim</i> 1785, baute a. d. Solitude in <i>Stuttgart</i> , Kirche zu <i>Birkach</i> bei Hohenheim 1780.
<i>Fosse</i> ; Joh. Carl de la, * 1808 in Paris, Zeichner und Architekt	13	
<i>Frary</i> , Alex. Jules, um 1800		
<i>Frey</i> , Joseph, * 1758 in Mannheim		
<i>Friederici</i> , Daniel Gottlieb, * 1767 in Berlin, † 1826		

Biographie**Bauwerke**

Seite	
Friedrich, Joh., * 1737	18
Frisoni, Donato Giuseppe, 1730 in Württemberg, baute in klassizierendem Barockstil, cfr. Retti	
Gabio, Joh. Michel del, * 1788 in Piemont, Schüler von Vaudoyer in Delespine	
Gabriel, Jacques Ange, * 1710 in Paris, † 1782	13. 14. 71 96. 99 110. 121 146. 147 164. 178 179. 180
Gabriel, J. Jul., * 1667, † 1742	193
Gärtner, Joh. Andreas, * 1743 in Dresden, † 1826 in Koblenz, war in Wien, Paris, Koblenz	10 21
Galilei, Alessandro, * 1691, † 1737 in Florenz, in England gebildet	
Galli, Antonio da Bibiena, * 1700 in Parma, † 1774 in Mailand	
Gandon, James, Schüler von Chambers, * 1742, † 1823	23. 139
Garnier	
Gasse, um 1800 Paris? Rom?	71. 85
Gau, Franz Christian, * 1790 in Köln, Schüler von Debret und Lebas in Paris, 1818 in Ägypten	
Gauché, Franç. Tranquille, * 1766 in Choisie le Roy, Schüler von Wally Gauthier	
Gauthier, Martin Pierre, * 1790 in Troyes, Schüler von Percier. Aus seinem Werk erkennt man den Weg von Perciers Kunst zu der des Alessi	
Gay, J. J., * 1775 in Lyon, † 1832, Schüler von Cochet d. Ä.	
Gebhard, Joh. August, * 1735, † 1809 in Dresden, im Inventarisationswerk von Dresden nicht zu finden. Soll nach Nagler Schüler von Öser, Knöffel und Exner gewesen sein (etwa Sohn von Joh. Georg Gebhard, Maurermeister in Dresden?) und am japan. Palais gebaut haben, sowie auch das große (bayerische) Brauhaus in Dresden errichtet haben	
	baute mit Retti das Lustschloß in Ludwigsburg, Pläne zu Kirche und Kloster in Weingarten (Württemberg), evangelische Stadtkirche in Ludwigsburg.
	baute: in der Stadt St. Etienne: Justizpalast, Gefängnis, Gendarmeriekaserne, Getreidehalle, Schlachthaus. Abbildung davon im Werke: Choix des édifices de France.
	baute in Paris: Garde meubles (Marine-Ministerium), École militaire, Louvre aufbau, Petit Trianon, Schloß Compiègne (auf Befehl Louis XV.).
	schuf: die östliche Schauseite von S. Giov. in Laterano (1735), Rom, einen Bau „im Sinne der Wren und Vaubrough, riesig in den Abmessungen, von erstaunlicher Kühnheit des schlichten Gedankens. Eine Ordnung durch zwei Geschosse, ein Schausstück ruhmrediger Einfachheit, an dem der noch echt barocken Bildnerei die Aufgabe der Belebung zugewiesen wurde.“ (Gurlitt.) Capella Cosini 1731, Rom. baute: Theater in Sienna, Pistoja, Florenz (la Pergola), Bologna (1763).
	Dublin, Four Courts, Custom House (Zoll) 1781—91, County Hall und Prison, in Nottingham 1769—70. Custom House, Newgate prison, Somerset House die bedeutendsten Bauten des 18. Jhdts. überhaupt seit Wren; cfr. Blomfield, A short history of Engl. arch. Große Oper in Paris.
	schuf: Pläne zum Palast der drei Konsuln zum Prytanum in Paris, Restaurationsplan vom Forum des Nerva in Rom.
	zeichnete: Denkmäler Nubiens; schrieb: Antiquités de la Nubie 1819 u. a.
	baute in Paris Privathäuser, Familiengräber 1811 und 1824, Schlachthaus der Invaliden 1810. berühmter Möbelkünstler, bei Semper Bd. II erwähnt.
	schrieb: les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs. Paris 1818.
	baute: Getreidehalle in Lyon, Musée St. Pierre in Lyon, Landhäuser in der Umgebung von Lyon, Grabkapelle für die Familie Mont Mélás bei Villefranche.
	baute in Dresden Brauhaus (großes bayerisches), siehe nebenstehend!

Biographie

Bauwerke

	Seite	
Gell, William, * 1774 in London. Reisen nach Griechenland, Pompei		schuf: Kupferstiche und Zeichnungen von seinen Reisen.
Genelli, Hans Christian (Oheim von Buonaventura Genelli), * 1823 in Berlin		schrieb: 1. Idee zu einer Akademie der bildenden Künste, 2. Exegetische Briefe über des M. Vitruvius Pollio Baukunst, 3. Das Theater zu Athen 1818.
Gentz, Heinrich, * 1811 in Berlin, war früher in Rom		baute: 1800 Münzgebäude, 1801 am Schloß und Reithaus in Weimar (nach Ebe), 1810 Mausoleum im Charlottenburger Schloßpark, 1811 Frontbau des Prinzessinnenpalais in Berlin.
Giansimone, Niccolò, † 1780	27	baute Palais Bolognetti in Rom.
Gibbs, James, * 1682, † 1754, ein Palladianer; von Nagler wird seine Kunst als „keinem reinen Geschmack“ entsprossen charakterisiert. Er ist ein Nachfolger Wrens im Kirchenbau. Rom bis 1709.	22. 60. 61 130. 198	schrieb: A book of architecture London 1728, Rules for drawing, London 1732, Bibliotheca Radcliviana, London 1787; baute King's College in Cambridge, Radcliffe library in Oxford (1737—49) und eine Reihe von Kirchen, wie Mary le Strand 1714—17, Martin in the Fields 1721—26, St. Peters 1721—24. All hallow's church in Derby; St. Clement Dane's church, Senate House in Cambridge 1730, Bibliothek des Christ church College in Oxford (1716—61), Schloß Milton bei Petersborough, Ditchley House in Oxford, Villa in Newpark bei Richmond.
Gibelin, * 1739, † 1811	118	baute: das neue Portal und das Observatorium am Prinz-Max-Palais in Dresden, desgl. die Gartenanlage (Pavillons) daselbst, sowie das Innere des Palais (auch Schuricht und Weinlig haben daran mitgearbeitet) 1782, baute auch in Teplitz und die Kirche in Wolkenburg.
Giesel, Joh. August, * 1751, † 1822 in Dresden. Schüler von Renner, war mit Prinz Xaver von Sachsen in Paris bei Chalgrin und Legrand, 1782 nach Dresden zurück, dann Baudirektor, cfr. Kellers Nachr., und Inspektor des K. Gartens, Dresden; cfr. Weinlig und seine Zeit. Giesels Bruder: Maler, cfr. Dauthé, Ludwig G. 1787 Theatermaler in Warschau und Pillnitz	79	
Gilardi, Giov. Batt., * 1757 in Barca im Tessin, lebte in Rußland	121	baute in Petersburg: St. Katharina-Institut, Armenhospital, Börse.
Gilbert, Emile Jacques, * 1793 in Paris. Schüler von Vignon	19. 116 166. 188 189	schuf: altklassische Aufnahmen in Rom.
Gilly, David, * 1745 in Schwedt, † 1808 in Berlin. Sohn eines Refugié. Erst in Stuttgart, dann in Berlin. Als Lehrer bedeutend (Schinkel, Breslau) cfr. Ebe		baute: Meierei im Garten von Schloß Bellevue im Tiergarten an der Spree, gotisierend-romanisch, Schloß auf dem Kgl. Gute Paretz bei Potsdam, 1796, schrieb: 1. über Baukonstruktion, 2. Handbuch der Landbaukunst.
Gioffreda, Maria, um 1770, Neapel		baute: Kirche del S. Spiritu in Neapel (?); schrieb 1772 ein architektonisches Werk.
Giral, Lehrer von Donnat		baute 1780: Chapelle S. Nicolas, rue Faubourg St. Honoré in Paris.
Girardini 1780	96	schuf: Basreliefs am Palazzo Belgiojoso in Mailand.
Giudici, Carlo Maria, * 1723, † 1804		schuf: malerische Darstellungen des Gartens zu Machern, Berlin 1798.
Glasewald, Friedr. Wilhelm		baute: den Gesundbrunnen zu Hesselbronn.
Glenk, Joh. Wilh., * 1753, † 1810		baute: das Innere des Residenzschlosses zu Öhringen.
Glenk, Joh. Georg, sein Bruder, * 1751, † 1802		entwarf: die Kuppel der Kathedrale zu Padua, cfr. Beschreibung von Rosetti: Descrizione delle pitture etc. di Padova 1776.
Gloria, Giov., um 1756. Padua		baute: 1. Seminar St. Sulpice in Paris, 2. Peterskirche zu Chaillot, restauriert: 3. Notre Dame de Bonne Nouvelle in Paris, 1823—30, Kirche St. Denis du S. Sacrement, 1826—35 im neugriechischen Stil.
Godde, Etienne, * 1781 in Paris. Schüler von Delagardette, dann von Legrand. (Aufnahmen von Pariser Kirchen)		

Biographie

Bauwerke

Godecharle, C. G., * 1750 in Brüssel, † um 1830. Bildhauer

Goetghebuer, Peter Jakob, * 1788 in Gent

Goetghebuer, Franz, jüngerer Bruder des obigen. Schüler von Roelandt Goldmann, † 1665, interessant durch L. Chr. Sturm; s. diesen

Gondouin, * 1737 in Paris, † 1818. Zuerst in Rom (um 1760 fing man auch in Rom an, die Fehler der borrominesken Epoche einzusehen). War ein Freund von Piranesi

Gontard, Karl von, * 1731 in Mannheim. Schüler von Richter in Bayreuth. Dann in Paris bei Blondel, mit dem er Italien, Sizilien, Griechenland besuchte. 1765 trat er in preußische Dienste. † 1791

Goulet, Nicolas, * 1745, † 1820 in Paris
Gourtier, Charles Pierre, * 1786 in Paris

Goy, Auguste, * 1793 in Melun

Grael, Joh. Fr.

Grand, Jacques Guillaume le, * 1743 in Paris, † 1807. Schüler von Clérisseau (dessen Schwiegersohn er wurde), Freund von Molinos, Athen; cfr. Durand

Grandjean, A., Paris, cfr. Famin

Greep, Jan de, * 1784 in Dordrecht

Guénépin, Jean Marie Auguste, * 1780 in Paris. Schüler von Lepeyre

Seite

95 schuf: Fronten von Schloß Laeken bei Brüssel, Arbeiten in den Schlössern zu Wespelaer, Löwen, Mecheln. Reliefs im Sitzungssaal im Palais der Generalstaaten in Brüssel.

schrieb: Choix des monuments, édifices et maisons les plus remarquables du royaume de Pays-Bas. Gand 1821.

13. 117 baute: École de médecine in Paris, 1769, cfr. Krafft
118. 214 und Ransonette, 1802. „Kein französ. Gebäude jener Zeit kann an Größe, an Reinheit der Form bis in ihre Teile, an Einfachheit und Zierlichkeit mit diesen wetteifern“ (Nagler); „il est ouvrage le plus classique du dix-huitième siècle“ (Quatremère de Qu.); stellte mit Lepère die Vendômesäule auf.

17. 18 baute: Türme auf dem Gendarmenmarkt 1780 („Friedrichstraße“) in Berlin, 1759—63 baute er das Schloß in Bayreuth und den Sonnentempel der Eremitage daselbst (im Innern: Übergang vom Rokoko zum Zopf, der Speisesaal erscheint als Palmenwald), Eremitage als Hütte, Sonnentempel außen mit Muschelverschalung, Ausbau der Königskammern im ersten Stock des Schlosses in Berlin im Verein mit v. Erdmannsdorf, 1776: Hallen der Spittelbrücke in der Leipzigerstraße in Berlin, 1780—81 Oberverwaltungsgericht, Markgrafenstraße 47 (früher Privathaus) in Berlin, Kolonnaden auf der Königsbrücke 1770—80 (gekuppelte ionische Säulen, welche ein Gebälk mit Balustrade tragen), 1770 Stadtseite des Brandenburger Tors in Potsdam, Eckhaus Berlinerstraße 18/19 in Potsdam, Berlinerstraße 4—5 daselbst, 1765—69 Hintergebäude des Neuen Palais daselbst, „die Communs“ mit der dazwischen liegenden Kolonnade, Park von Sanssouci, Antikentempel, 1788 Marmorpalaïs in Potsdam neuer Garten (v. Langhaus vollendet), Orangeriehaus in Potsdam. schrieb: 1. Recueil d'architecture civile, 2. techn. Werke. beaufsichtigte den Bau der Porte St. Martin in Paris und der Börse; schrieb (mit Bret. Grillon, Tardieu): Choix d'édifices construits ou projetés en France, 1826.

73 baute in Versailles: Gefängnis, Handelsgericht, Kapelle in Poissy; schuf den Plan des Großen Seminars in Versailles.

18 baute (mit Molinos): Théâtre Feydeau in Paris, Halle aux blés (Kuppel, cfr. Mezières, jetzt Eisen), Halle aux draps, Restaur. Fontaine des Innocents (von Bildhauer Jean Goujon geschaffen); schuf den Platz darum; schrieb: 1. Parallèle de l'architecture ancienne et moderne, 1799, 2. (mit Molinos) Cinq mémoires sur les sépultures des antiquités de la France par Clérisseau, 1804.

schrieb (mit A. Famin): über toskanische Architektur 1806—15.

156 baute: Lustschloß zu Soestdyck; leitete den Neubau der Residenz im Haag.

baute: Kirche von Noisy-la-Sec.

Biographie

Guépière, de la, Pierre Louis Philippe,
1752 Oberbaudirektor in Stuttgart

Guernier, Joh. Franz

Guiao, Manvet Lactano

Gutensohn, Jac. Gottfr., * 1792, Renaissancist wie Thürmer in Griechenland

Guymard, Franzose, belgisch. Architekt

Gyfford, E., London

Haerlemann, Carl Freiherr von, * 1700,
† 1753, gehört mit Nicodemus Tessin
in die Blütezeit der Architektur in
Schweden

Hagedorn, Chr. Ludw. von, * 1717, † 1780
in Dresden. Direktor der Akademie
in Dresden

Halfpenny, William, um 1740, London

Hansen, Chr. Friedr., * 1754 in Kopenhagen,
studierte Scamozzi und die
Bauwerke des 16. Jahrhunderts; cfr.
Wiebelings Bürgerl. Baukunde III,
p. 414

Hansen, Theophil Eduard, * 1813, † 1891,
Däne, bis 1843 Lehrer in Athen

Hardtmuth, Joseph, d. Ä., * 1752 in
Asperm in Niederösterreich

Harsdorf, Casp. Friedr., * 1735 in Kopenhagen,
† 1799 in Italien

v. d. Hart, Abraham, † 1820. Amsterdam

Hawksmoor, * 1666, † 1736. Schüler von
Chr. Wren, wie auch Vanbrough, mehr
vom letzteren; cfr. Blomfield

Heine, Joh. Aug., * 1769 in Leipzig, um
1799 an der Dresdner Industrieschule
als Lehrer angestellt. Er ist der Vater
des folgenden; cfr. Weinlig und seine
Zeit

Bauwerke

Seite

168

baute viel in französischem Barock mit Leop. Retti
und J. Chr. Dav. Leger das Kgl. Schloß zu *Stuttgart*,
1763 Inneres von Solitude bei *Stuttgart*, 1764 Schloß
Monrepos bei *Stuttgart* (nördl. vom Dorfe Eglosheim).

170

baute 1824: Kgl. Palast zu *Guda* (Spanien?)
schrieb: Sammlung der Basiliken Roms; zeichnete:

16. 56. 94

Villa Madama in Rom, Loggien des Vatikan daselbst,
erbaute den Ministerialpalast (Hotel du Conseil de
Brabant) in *Brüssel* 1778—83 (1818 innerlich um-
gebaut), Palais du Roi und Place du Palais daselbst,
St. Jakobskirche daselbst (vormals Abtei von Cou-
denberg), ehemals Giebelfeld v. Henrion, die heilige
„Mis“ vorstellend, von den Franzosen zerstört, die
die Kirche „tot eenen zoogenaamden, tempel der wet“
verwandelten (cfr. Goetgebuer), begonnen 1776,
beendigt 1785 von *Pagen*, sen.

schrieb: Werk über Cottages and small villas.

schrieb: „Schriften über Kunst und Malerei“.

55

schrieb: 1. Useful architecture for erecting person-
nagge (?) houses etc., 2. Practical architecture, or
sure guide to the rules of science.
baute 1808: Frauenkirche in *Kopenhagen* (mit Werken
von Thorwaldsen verziert), Neues Rathaus daselbst;
dieses hat einen Portikus von sechs ionischen Säulen,
ein schönes, von dorischen Säulen gebildetes Vestibül,
einen großen, von korinthischen Säulen ge-
stützten Gerichtssaal usw., Villen der Brüder Gode-
froy zu Dockenhude bei *Hamburg*, Schlösser zu
Rastdorf und *Paroel* in Holstein; restaurierte Schloß
Christiansburg, *Kopenhagen*; schrieb: Sammlung von
verschiedenen öffentlichen und privaten Gebäuden,
1826, *Kopenhagen*.

97. 122

schnuf hellenische Architektur in *Wien*, vor allem das
Reichsratsgebäude und den Heinrichshof gegen-
über der Oper (cfr. Gurlitt, Die deutsche Kunst des
19. Jhdts.)

baute: Schlösser in *Eisgrub*, *Feldsberg*, *Lundenburg*;
restaur. das Lichtensteinsche Palais 1792, Fassade
von ihm in *Wien*, Herrngasse.

baute in *Kopenhagen* Propyläen zu den beiden Kgl.
Palästen auf dem Platze mit der Reiterstatue
Christians V. von Dänemark und brachte hier drei
Durchgänge an, durch vier Reihen ionischer Säulen
gebildet.

22. 61

Entwurf zum Denkmal der Schlacht von *Quatrebras*,
1816 als bester gekrönt.

Biographie**Bauwerke**

Seite	
	<i>Heine, Gustav, * 1802 in Dresden</i>
	<i>Heinig, Heinr. Traug., * 1795 in Chemnitz</i>
	<i>Hennert, Carl Wilhelm, * 1739 in Berlin, † 1799 (?). Schüler von Humbert</i>
	<i>Hepplewhite, Möbelarchitekt</i>
197. 201	<i>Hertault, Maxime Joseph, * 1756, † 1825 in Paris</i>
	<i>Hertault, um 1800 in Paris; cfr. Detournelle's Recueil d'architecture</i>
	<i>Hess, d. Jüngere, Frankfurt</i>
	<i>Hetsch, G., † um 1800 in Kopenhagen</i>
21. 209	<i>Hetzendorf von Hohenberg, Joh. Ferdinand, * 1732</i>
	<i>Heurtier, Jean, * 1739, † 1823 in Paris; war längere Zeit in Rom</i>
	<i>Hild, Joh. Baptist, der Vater des folgenden, oder derselbe?</i>
	<i>Hild, Joseph, gegen 1820; 30jähr. Tätigkeit in Pest</i>
	<i>Himbsch, Joh. Ulrich, * 1787 in München. Schüler von Karl Fischer, der ihn 1806 mit nach Paris nahm, dann nach Italien.</i>
	<i>Hirschfeld, C. C. L., Kunstschriftsteller</i>
47	<i>Hittorf, Jakob Ignaz, * 1792 in Köln, † in Paris. Schüler von Boulanger und Percier; lernte Lecomte kennen, mit dem er elf Jahre zusammen arbeitete. Schwiegersohn von Lepère. War in Sizilien</i>
	<i>Hitzig, Friedrich, * 1811, † 1881</i>
135	<i>Hoelzer, Gottl. August, * 1744, † 1814 in Dresden. Schüler von Locke und Krubsacius; arbeitete am Landhaus mit. 1776 Hofbaumeister in Dresden</i>
	<i>Hokorin</i>
	<i>Huet, J. C., Paris</i>
	<i>Hübsch, Heinrich. Schüler von Weinbrenner-Karlsruhe. Bereiste Italien und Griechenland (mit Heger)</i>
28	
	<i>baute: das ehemalige Polytechnikum am Antonplatz in Dresden; schrieb: Kurzer Unterricht in der bürgerlichen und Landbaukunst, Dresden 1836; seine Architektur ist biedermeierlich.</i>
	<i>baute für Prinz Heinrich in Rheinsberg: Rathaus und Theater u. a.</i>
	<i>restaurierte: Schloß Fontainebleau u. Schloß St. Cloud; baute: Reitschule in der rue St. Honoré in Paris.</i>
	<i>baute nach den Plänen Liebhardts die Paulskirche in Frankfurt; fertig 1830—33 (seit 1792 ruhte dieser Bau, der von Heß dem Älteren begonnen worden war); die Stadtbibliothek in Frankfurt 1820—25 mit stattlicher Säulenvorhalle (Abb. bei P. F. Schmidt in Frankfurt a. M., Stätten der Kultur, Band 2, bei Klinkhardt & Biermann in Leipzig).</i>
	<i>baute in Kopenhagen: 1. neuen israelitischen Tempel, 2. Universitätsgebäude.</i>
	<i>baute: 1. Theater im Schönbrunn bei Wien, 1763, 2. Lustschloß des Grafen Fries daselbst, Josephsplatz, 3. Säulenbau im Garten von Schönbrunn, den „Metastasis“ besang, die Gloriett genannt, 1775, 4. von ihm wohl auch der Obelisk und die römische Ruine im Park Schönbrunn.</i>
	<i>baute: Théâtre Favart, jetzt Theater royal italien in Paris, 1782. Dieses brannte aber 1838 ab.</i>
	<i>baute 1837 in hellenistischem Stil die Domkirche in Erlau in Ungarn.</i>
	<i>baute in Pest altes Lloydgebäude, Marczibanyisches Palais, Hotel Europa, Leopoldstädter Kirche.</i>
	<i>baute Schulhäuser in München.</i>
	<i>schrieb (1780—85): Theorie der Gartenkunst. Mit vielen Abbildungen von Schuricht, Weinlig u. a.</i>
	<i>baute: St. Vincent de Paul in Paris, 1844; 1824 von Lepère begonnen, hat die Gestalt einer lat. Basilika, Vorhalle ionische Säulen, zwei Stümpfe, 42 m hohe Türme; wandte Polychromie und Eisenkonstruktionen an.</i>
	<i>baute klassisch die Börse zu Berlin 1859—63, Landhäuser in der Viktoriastr. in Berlin, in fein empfundem biedermeierlichen Hellenismus.</i>
	<i>baute in Dresden: 1788 den Turm der Kreuzkirche, 1774 das Vitztum-Schönburgsche Palais.</i>
	<i>schuf: die Akad. der schönen Künste in St. Petersburg. schrieb 1808: Parallèle des temples anciens, gothiques et modernes.</i>
	<i>baute romantisch. Klassizistisch interessant sind seine Schriften: 1. Über die griechische Antike 1822, 2. In welchem Stile sollen wir bauen? 1828; danach muß der Baustil nicht aus einer früheren, sondern aus der gegenwärtigen Beschaffenheit der Bildungsmomente hervorgehen (Nagler) (cfr. Ch. Hirth), 3. gab malerische Ansichten von Athen heraus.</i>

Biographie

Bauwerke

	Seite	
Huriaux	100	baute 1817 das Gerichtsgebäude in Mons.
Hurtault, Maxime Joseph, * 1765 in Hüningen, † 1824 in Paris. Schüler von Miquel in Italien		baute in Paris: Kapelle und Theater der Tuilerien unter Percier und Fontaine, Salle de Diane im Schloß Fontainebleau.
Hasly, Jakob, Otten, † 1795 in Amsterdam	17. 79	baute: Gesellschaftshaus „Felix meritis“ in Amsterdam, Stadhaus in Weesp, Stadhaus in Gröningen.
Huvé, Jean Jacques Maria, * 1783 in Versailles. Schüler von Percier, Vignon (beim Bau der Madeline)	54. 55. 72	baute 1828, als Nachfolger Vignons, die Madeleine in Paris, 1821 Landhaus in St. Quen, 1829 neues Theater der Komischen Oper in Paris (1887 abgebrannt). vollendete den von Chalgrin entworfenen Arc de triomphe de l'Étoile in Paris mit Blouet; cfr. Thierry, Notice historique sur l'arc de tr. de l'É., Paris 1826.
Huyot, Jean Nicole, * 1782 in Paris. Schüler von Peyre		
Ince	202	
Inwood, William, * 1780 in London	24	baute in London: 1822 die Kirche des heil. Pankras (Euston Square), eine Nachahmung des Erechtheion. Als Turm setzte er darauf den Turm der Winde, und zwar zweimal übereinander.
d'Innard, Michel	43. 61	begann den Bau der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche (nach seinen Plänen) in St. Blasien im Schwarzwald, 1770, cfr. Pigage; baute auch 1782 die Pfarr- und Stiftskirche in Hechingen, einschiffig mit Kreuzarmen und halbrund geschlossenem Chor, im Innern flache Decke mit Kehle über ionischer Pilasterordnung und Turm vor der Westfront.
Jacobs, Georges	63. 64	
James, John (aus Greenwich), der Nachfolger von Hawkmoor beim Werke von Greenwich. Baute mit bei St. Paul's. † 1746	194	veröffentlichte 1708 eine Übersetzung von Perraults Abhandlung über die fünf Ordnungen, 1710 übersetzte er Pozzos Regeln f. Perspektive, 1712 schrieb er eine Abhandlung über Gärten (in Lenôtres Stil); baute St. George, Hanover Square London, 1713—24 (with the well-known portico).
Jardin, du, Nic. Heinrich, * 1720, † 1799. Bildete sich in Italien; kam 1755 nach Kopenhagen	21	baute in Kopenhagen: Gräf. Moltkesches Palais, Frederikskirche 1749 begonnen, barock, 1767 unterbrochen, weil zu teuer; Plan zum Palast von Amaliengarde.
Johnson	202	
Jones, Inigo, * 15. Juli 1573, † 21. Juni 1652. Der Übertrager der italienischen Baukunst nach England (Muthesius). „Sein Einfluß war so zwingend, daß die Kunst, die er vorfand, bei seinem Auftreten wie Butter zerriß; binnen wenigen Jahrzehnten war sie verschwunden“ (Muth., D. engl. Haus I, p. 58). J. war zweimal in Italien, um 1600 und um 1615. Studium Palladios, wurde Hofarch. des Königs, unter Jakob I. und Karl I. War aber kein Erzeuger, sondern eben nur Übertrager, anders ist da gegen Chr. Wren, s. d.	17. 21. 23	baute: Häuser für den Adel; zum erstenmal dort der pallad. Grundriß (Salon besonders der franz. Salle italienne), stellte den Blockplan gegenüber dem alten Hofplan, macht die Hallentreppe zur Nebentreppen, in der er beim freistehenden Wohnhaus die Treppe vor das Haus legte, führte das piano nobile ein auf hohem Sockelgeschoß. Cellars and other magazins, should never be put under ground.
Jou, Mansard, de	47	St. Eustache in Paris.
Jussow, Heinr. Christoph, * 1754, † 1825 in Kassel. Bildete sich in Italien und England. 1790 nach K. zurück. Wurde Nachfolger von Dury; cfr. Neuer Necrolog der Deutschen, III, 2, p. 841 ff. v. Dr. Dittmer, nach den Mitteilungen des Hofbaurats Laves	21. 170	baute in Kassel: fertig das Schloß Wilhelmshöhe (ehemals Schloß Weissenstein) und zwar den einen Flügel davon, Ruinen daselbst; restaurierte das Oktogon auf dem Karlsberg (das Guerini 1701—15 gebaut hatte); schuf die Parkanlagen v.W.; baute: Kasernen in Kassel, die Neustädter Kirche, Marstall in Wilhelmshöhe.
Juvara, Filippo, * 1865, † 1735	171	
	25. 33	baute: die Superga in Turin.

Biographie

Bauwerke

	Seite	
Kakarinoft, Alexander, † 1771 in Sibirien; in Petersburg gebildet	120	baute in Petersburg: das Akademiegebäude auf dem rechten Newa-Ufer.
Kampen, Jacob von, * 1600, † 1657	16. 17. 101	baute das Rathaus, jetzt Kgl. Palast, in Amsterdam.
Kent, William, * 1685, † 1748, ein Palladianer; cfr. Burlington, Neue Bestrebungen im Gartenbau, durch die er den bisher gültigen geometrischen Garten durch die die Natur nachahmende künstlerische Landschaftskomposition zu ersetzen bestrebt war und in der Tat auf lange Zeit hinaus den Gartenbau in andere Geleise führte. 1713 in Italien. (Muth. I, 67)	22. 77	gab Zeichnungen von J. Jones heraus; baute: Holkham house in Norfolk; erst als Maler beschäftigt, Architekt erst durch Burlingtones Veranlassung; kunstgewerbliche Entwürfe; baute: Treasury Building in St. James Park 1734, Devonshire House Piccadilly 1734, Horse-Guards 1742. Fein palladianisch empfunden.
Ketelbuter, Ingenieur	78. 143	
	: 150	
Kühnel (Khünel), Paul von, † 1824	19. 20	baute Portique de la fontaine in Spa, Peter dem Großen gewidmet? (1800)
Klenze, Leo von, * 1784, † 1864, der bedeutendste Architekt der Bauepoche unter Ludwig I. Dem Hellenismus huldigend, dann aber auch einer ernsten römischen Renaissance (unter Nachwirkung seiner bei Percier und Durand in Paris gemachten Studien). (Dr. R. Streiter.) 1839 in Petersburg	21. 28	entwarf: den Plan zur Donkkirche in Gran (Ungarn).
	79. 89	baute in München; Glyptothek 1816, Ruhmeshalle an der Bavaria 1843, Propyläen 1846, die Walhalla bei Regensburg, in griechischem Stil, das Kriegsministerium in München, das Odeon, 1828, die alte Pinakothek, 1826—36, das Hofgartentor, die Hofreitschule, den Königsbau, den Festsaalbau an der Residenz, mehrere Paläste und Privatbauten im Renaissancestil; daneben schuf er auch noch byzantinisch u. romanisch: Allerheiligenhofkirche, 1839, in Petersburg, Eremitage und Isaakskirche.
	96. 126	
	127. 212	
	214	schrifte: Versuche über die Harmonie der Gebäude zu den Landschaften.
Klinsky, Joh. Gottfried, * 1765, † um 1830. Schüler von Weinlig, ging nach Prag, 1793 nach Rom. War 1825 Oberbaurat in Ulm		
Knobel, Joh. Friedr., * 1724 in Dresden, † 1790. Schüler von Jos. Chr. Knöffel, bildete dessen Stil in Polen weiter, war 1765 Sächsischer Landbaumeister.		
Knobelsdorf, Hans G. Wenzel, Baron von, 1697—1753. Studierte in Parma. Rokoko, Klassizist. Der Architekt Friedrichs des Großen. Naturalistische Motive, sonst im Fahrwasser der Engländer	18. 19	baute in Polen: Schloßflügel zu Grodno mit der Kapelle, Palast des Grafen Brühl in Warschan.
	77. 78	
	163. 164	
	210	stellte das Schloß von Charlottenburg 1741—42 wieder her und fügte an der Ostseite das sogen. „neue Schloß“ an, 1741 Operntheater im Schloß zu Berlin, 1741—42 Opernhaus daselbst (Inneres Rokoko, Dekoration, 1843 durch Langhans d. J. geändert). das Äußere englisch-palladianisch. Apollosaal, Schloß zu Zerbst?
Knöffel, Jos. Chr., * 1686, † 1752	18	
Korb	129	baute 1706—23 die Bibliothek in Wolfenbüttel.
Krafft, Joh. Karl, um 1800 in Paris		gab mit Ransonette Pläne und Werke über Paris heraus; baute das Theater in Koblenz, Häuser daselbst.
Krahe, H. von } derselbe?	21	baute in Braunschweig das toskanische Portal zum Schloßhof beim Einzug König Jéromes in Braunschweig.
Krahe, Peter } lebte um 1820. (Nagler läßt ihn [H. v.] auch in Braunschweig bauen)	18. 66	schrifte in „Das Neueste aus der Gelehrsamkeit“ im Jahre 1760 u. 1762 zwei Aufsätze; baute: 1728—30 Schloß Otterwisch bei Grimma, Grundriß nach franz. Vorbildern, Plan für Thallwitz bei Grimma; „die Anordnung ist meisterhaft sowohl hinsichtlich des Ineinandergreifens der Räume, als der Bequemlichkeit, die Außenarchitektur ist bereits klassizistisch“, 1750—60 (Gurlitt), Gartenpalais für Prinz Anton in Dresden (jetzt durch Nicolai umgebaut), Landhaus daselbst, Landhaus des Plinius. Rokokopraktiker, klassizistischer Theoretiker.
Krubsacius, Friedrich August, * 1718, † 1790. Näheres bei Prof. Dr. Schumanns Dr.-Dissertation	98. 162	
	166	

Biographie

Bauwerke

	Seite	
<i>Labadie</i> , Jean Bapt. Aug., * 1777 in Paris. Schüler von Delespine		baute Schauspielsaal und Platz in <i>Havre</i> .
<i>Labarre</i>		beendete 1827 den Bau der <i>Pariser Börse</i> .
<i>Labrouste</i> , Franç. Mar. Theod., * 1799 in Paris. Schüler von Vandoyer in Lebas		baute mit an der École des beaux-arts in <i>Paris</i> .
<i>Landon</i> , Charles Henri, * 1791 in Paris		
<i>Langhans</i> , Karl Gotthard, * 15. Dez. 1733 in Landshut in Schles., † 1. Okt. 1808 in Grüneiche. Näheres bei Walther Th. Hinrichs: C. G. L., ein schles. Baumeister (Studien zur Kunstgeschichte, bei J. H. Ed. Heitz, Straßburg 1909)	19. 119 164. 210 211. 212	baute 1827: Hotel Dieu zu <i>Beauvais</i> , Zentralgefängnis zu <i>Clermont</i> , Theater zu <i>Beauvais</i> . baute unter anderem 1782 altes Schauspielhaus in <i>Breslau</i> , 1787 Umbau des Opernhauses in <i>Berlin</i> (auf Veranlassung von Verona), 1789 Kolonnaden an der Mohrenstraße, 1790 Tierarzneischule, Luisenstraße 56 (Lehrgebäude, griech. Kreuz, Vierungskuppel, darunter Hörsaal und Tambour beleuchtet), 1789—91 Brandenburger Tor (Quadriga von Schadow), Außenflügel 1868 umgewandelt. Vorbild: Propyläen Athen; außerdem noch in <i>Breslau</i> : Palais Fürst Hatzfeld, Zuckersiederei, in Gr. Wartenberg und Waldenburg evangelische Kirche, Belvedere (Teehaus), Park des Schlosses zu Charlottenburg, 1788, Rundbau in drei Stockwerken mit Kuppel, (1790 Vollendung des (von Gontard begonnenen) Marmorpalais im neuen Garten zu <i>Potsdam</i> , 1760 Regierungsgebäude zu <i>Breslau</i> (als Hatzfeldsches Palais), Privathäuser daselbst, Langhaussche Schule in <i>Kreuzberg</i> , das große Armenhaus (Nagler), Kirche der 11 000 Jungfrauen in <i>Breslau</i> (N.).
<i>Langhans</i> , Karl Ferdinand, Sohn des vorigen	93	baute: Börse in <i>Breslau</i> , Grabkapelle an der Pfarrkirche St. Georgii zu <i>Reichenbach i. B.</i> ; schrieb: Abhandlungen über sein Fach.
<i>Langwagen</i> , Christ. Gottlieb, * 1752 in Braunschweig, † 1805		baute: das vormalige Riedeselsche Haus am Augusttor in <i>Braunschweig</i> , das v. Veltheimsche Haus auf dem Damm, 1789—90, daselbst; zeichnete: Innendekorationen und alle Möbel zum Schloß daselbst.
<i>Lantoin</i> , Esprit Bernard, * 1787 in Aix. Schüler von M. P. Coste		baute: Palais de Justice und Gefängnis in <i>Draguignan</i> , Hospiz und bischöflichen Palast in <i>Frejus</i> , Kirche in <i>Nans</i> , Stadthaus in <i>St. Raphael</i> , Stadthaus in <i>Lorgues</i> , Justizpalast und Gefängnis in <i>Toulon</i> ; cfr. Abbildungen in: „Choix des édifices publics construits ou projetés en France.“
<i>Latapie</i> , Jean, * 1784 in Jurançon. Schüler von Percier		fertigte mit Fémin in <i>Pau</i> : den Plan zu der Ludwigskirche, dem Schauspielhaus, der Halles, dem Kornhaus.
<i>Langier</i> , Antoine, cfr. Wohnbauheft (Ebe)	15. 18	
<i>Langier</i> , Antoine, * 1713, † 1769, ein Kunstschriftsteller, will „eine Überwindung der Antike durch die Antike“ (Gurlitt), er preist die Schönheiten der griechischen Formen vor den römischen, aber nur auf Grund von Reiseberichten und Schilderungen der Jaques Spon und Louis Gerand Corde-moy	12. 66	
<i>Laves</i> , G. L. Friedrich, um 1820		
<i>Lebas</i> , Louis Hippolyte, * 1782 in Paris. Schüler von Vandoyer, Percier. War auch in Ägypten	21	baute in <i>Hannover</i> antikisierend (englisch), das Theater (deutsch), die Waterlosäule (englisch), das Innere des Residenzschlosses um; Straßen und Plätze (englisch).
<i>Lechner</i> , Joh. Bapt., * 1758, † 1809	54	baute in <i>Paris</i> : Notre Dame de Lorette 1824 (wie die meisten Bauwerke dort, römisch-klassizistisch).
		baute in <i>München</i> : Rondell vor dem Karlstor, Rumford's Saal im Englischen Garten mit dem in der Nähe befindlichen Wirtshaus.

Biographie

Bauwerke

Seite

<i>Leclerc</i>			
<i>Lecomte</i> , Jean Franç., * 1783 in Abbéville. Schüler von Bou(e)langer. Reise nach Italien und den Niederlanden			baute mit Hittorf: Salle des Ambigu comique in <i>Paris</i> , Schauspiel- und Ballsaal des Baron Braun in <i>Wien</i> ; auch Gotiker.
<i>Ledoux</i> , Claude Nicol., * 1736 in Dормans (Marne), † 1806 in Paris	207		baute: Hotels, Schauspielsaal in <i>Besançon</i> , Schloß <i>Benonville</i> in der Normandie, les barrières du trône, de charroue, d'Italie et de la Vilette u. a. in <i>Paris</i> , 1782 les barrières St. Antoine und St. Martin in <i>Fontainebleau</i> ; schrieb: Architecture, considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation, 1804.
<i>Legueux</i> , Schüler von Louis			baute in <i>Lille</i> 1786: Hotel de la préfecture.
<i>Lemoine</i> , Jean Philippe, * 1750, † 1800 in Paris; cfr. Krafft: Plans, coupes etc. pag. X			baute: Hotel M. de Beaumarchais in <i>Paris</i> .
<i>Lenoir</i> , Nicol., * 1726 in Paris, † 1810. Schüler von Blondel			
<i>Leoni</i> , Giacomo, † 1746; englischer Paladianer aus Venedig (durch Lord Burlington nach England gebracht) (um 1715—16)	155		baute für Voltaire das Schloß <i>Fernay</i> , 1781: Théâtre de la porte St. Martin in <i>Paris</i> , Théâtre de la cité (jetzt le Prade).
<i>Lepère</i> , J. Baptiste, * 1761, † 1844	15. 47		baute Moor Park in <i>Hertfordshire</i> 1726; Übersetzungen von Albertis Architekturen.
<i>Lerch</i> , Phil., Darmstadt	214		
<i>Leroy</i> , Jean David, * 1736, † 1803 in Paris; war einige Jahre in Griechenland, trat für die Grundsätze der alten griechischen Architektur ein. Hatte viele Schüler	13. 14		schrifte 1825: „Grund- u. Aufrisse der merkwürdigsten Gebäude der Residenzstadt Darmstadt“.
<i>Leveau</i>	108. 110		schrifte: „Histoire de la disposition et des formes différentes que les Chrétiens ont données à leurs temples“, 1764; „Observations sur les édifices des anciens peuples“, 1767; außerdem schiffstechnische Werke.
<i>Liebhardt</i> , Joh. Andreas, Frankfurt; noch Rokokoarchitekt	160. 184		
<i>Locke</i> , Samuel, * 1710 in Moritzburg, † um 1790. Akzisbaudirektor in Dresden. „Knöffelsche Schule“	211		
<i>Lohde</i> , C., Berlin	114		
<i>Longuelune</i> , Zacharias, * 1669, † 1748 in Dresden als Oberlandbaumeister. Schüler von Lepantre und Mansart (cfr. Weinlig). Erst mit de Bodt in preußischen, dann nach dem Tode Friedrichs I. 1713 in sächsischen Diensten. 1714 Landbaumeister in Warschau. Über die Kunst Longuelunes schreibt Gurlitt: Geschichte des Barocks etc. Reise nach Italien. Hat als Lehrer an der jungen Dresdner Akademie (1764) große Bedeutung	17. 18		
<i>Louis</i> , Denis (nach Ebe Victor L.), Bordeaux, * 1732, † 1802, machte seine Studien in Rom; cfr. Bau-Ztg. 1904, pag. 611	109. 174		entwarf: den Plan zum Blockhaus in Dresden (1751 von Knöffel verstümmelt ausgeführt), Ritterakademie (mit Bodt), Ausgestaltung des Japanischen Palais in Dresden (mit Bodt); baute: am Schloß Moritzburg 1726, Plan von Schloß Pillnitz 1721—24; in Warschau: Gartenpalais im Sächsischen Garten, Bad zum Schloß Lazienski.
	71. 72		
			baute: 1777 das Theater in <i>Bordeaux</i> , das Opernhaus in <i>Paris</i> , Palais Royal nach dem Brande von 1781, cfr. Fontaine.

Biographie

	Seite
<i>Lugar</i> , R., um 1830	
<i>Lussault</i> , Pierre Marie, * 1786 in Paris, † nach 1835	
<i>Lusson</i> , A. F.	
<i>Mabillon</i> , Jean, * 1632, † 1717	11
<i>Mack</i> , Georg Fr., Zimmermeister	67
<i>Maghew</i>	202
<i>Maclourin</i>	
<i>Maffei</i> , Scipione Marchese, * 1675, † 1755; cfr. Pompei	5
<i>Magens</i> , Joh. Boye, * 1748 in Kopenhagen, † nach 1810	
<i>Malling</i> , * 1780 in Kopenhagen	
<i>Malpice</i> , Alex. Jacques, * 1789 in Paris. Schüler von Hurtault	
<i>Malton</i> , Jacob, um 1800. Engländer?	
<i>Mandar</i> , Charles Fr., * 1757 in Marines	
<i>Manger</i> , Heinr. Ludw., * 1728 in Kitsch, † 1789. Kam 1753 nach Berlin, baute auch in Potsdam; auch als Schrift- steller bekannt	18. 188
<i>Mangin</i> , Charles, * 1721 in Mitry, † 1807 in Nantes	
<i>Mansart</i> , François, * 1598, † 1666	9. 26. 114 141. 142
<i>Mansart</i> , Jacques Hardouin, Neffe von Jules H. M. (1646—1708)	2. 9. 11 32. 108
<i>Marnotte</i> , Pierre, * 1797 in Dijon. Schü- ler von Poyet, Leclerc und Penchaud	
<i>Matthai</i> , Carl Ludwig, * 1778 in Dresden. Schüler von G. A. Hölzer	146. 149
<i>Mauch</i> , Johann Matthäus, * 1792 in Ulm, † 1856	
<i>Mazois</i> , François, * 1782 in Lorient, † 1826 in Paris. Einer der vorzüg- lichsten Schüler von Percier	

Bauwerke

schrieb: „Architectural sketches of cottage, rural dwellings and villas etc.“, „The Country gentleman's architect.“

baute: 1811 Fontäne des Platzes St. Louis in *Lorient*; daselbst noch: das Hauptportal des See-Arsenals, Gefängnis, Schlachthaus u. a.

baute 1829: Zollgebäude in der rue Chauchat in *Paris*.

baute um 1790 zwei reformierte Kirchen in *Frankfurt a. M.* in Louis Seize-Stil.

war am Bau der St. Sulpice 1779 beschäftigt.
hatte *Verona* auf Antiken durchforscht.

baute: 1836 Universität in *Kopenhagen* (gute Akustik!).

baute: Pfarrkirche in *St. Germain en Laye*, Versöhnungskapelle für den Herzog von Berry in *Paris*.

schrieb: Werk über die Gartenkunst, deutsch um 1805.

baute in *Paris* 16 Häuser, rue Mandar; schrieb: Études d'arch. civile, 1826 Fol.

Plan: 1764 zum Neuen Schloß in Berlin: führte nach Bürings Plänen aus: die Bildergalerie östlich am Schloß Sanssouci, Neues Palais in Potsdam in holländ. Geschmack (mit Büring), 1763—66 ausgeführt.

baute: in *Paris* das erste Getreidehaus, Séminaire de St. Esprit, Kirche des heiligen Borromäus; restaurierte die St. Sulpice.

baute 1756: Kirche des heiligen Ludwig in *Versailles*, Schloß Asnières, Schloß Versailles.

baute: Getreidehalle in *Besançon*, restaurierte röm. Triumphbogen; baute 2 Kirchen im Dép. Doubs.

schrieb: „Die Kunst des Bildhauers in allen ihren Zweigen“, „Neuer Schauplatz der Künste u. Handwerke“, 52, Ilmenau 1830, „Abbildungen und Beschreibung der modernsten Formen für Künstler und Handwerker“. Leipzig. Von 1835 an heftweise erschienen. 40.

baute: in Berlin um 1820 unter Schinkel am Neuen Schauspielhaus, dann Lehrer am Kgl. Gewerbeinstitut, 1839 Professor an der Stuttgarter Hochschule, 1849 Restaurationsarbeiten am Ulmer Münster; schrieb: „Architektonische Ordnungen“, „Klassische Verzierungen als Vorlegeblätter für einen fortschreitenden Unterricht der Architekten und aller Gewerbetreibenden, auf Veranlassung einer Kgl. hohen Verwaltung für Handels-, Fabrikations- und Bauwesen bearbeitet von J. M. Mauch, Professor“; praktische Betätigung in Restaurationsarbeiten (Schloß zu Koburg), 1841—45 Reiterkaserne in Stuttgart, 1849 Abhandlung über mittelalterliche Baudenkmale in Württemberg.

baute in *Paris*: vier Häuser im Quartier François I., die Passage Choiseul, die Passage Saucède; zeichnete auch Ruinen von Pompei u. a. O.; schrieb: „Mémoires sur les embellissements de Paris depuis 1800“.

Biographie**Bauwerke**

	Seite	
<i>Meissonier, Juste Aurel, * 1693, † 1750</i>	11. 45. 46	
<i>Ménager, Jean Fr. Julien, * 1783 in Paris, cfr. 7. Heft von Détournelles Grand prix d'architecture</i>		zeichnete: Restaurationsversuche für Rom, die 4 Fontaines der Place royale, <i>Paris</i> .
<i>Mengs, Raffael, * 1728, † 1774</i>	8. 27. 171	
<i>Melivier, Johann, * 1781 in Rennes, ging 1811 nach München, war Kgl. Hofbaudekorateur</i>		baute in <i>München</i> : 1824—25 Synagoge, Inneres der protest. Kirche, Inneres des Pal. Prinz Karl am Eingang zum Englischen Garten, Ställe zum Pal. Prinz Karl, Haus des verstorbenen Grafen von Monteglas auf dem Karolinenplatz; Haus des verstorbenen Kriegsministers Maillet de la Treille bei <i>Schwabing</i> , 1829—32 Schloßbauten des Fürsten von Thurn und Taxis bei <i>Regensburg</i> , Reliefs von L. Schwanthalter (16 mythologische Figuren zwischen den Fenstern und an jeder Seite der Tribüne der Reitschule), Hotel der verstorbenen Baronin Beyersdorf (<i>München</i>), Denkmal König Maximilians in <i>Bad Kreuth</i> bei Tegernsee (von Stiglmeyer in Erz gegossen); schrieb: „Architektonische Verzierungen“, über die Synagoge in München, „Plans, coupes, façades et détails du manège et des écuries construites pour le Prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne, dans les années 1828—31, d'après la composition et sous la conduite de Jean M...“
<i>Metzger, Eduard, * 1807 in Pappenheim. 1825—28 an der Bauakademie in München, als Schüler von Gärtner, dann bei Klenze, 1831 nach Griechenland, wurde 1833 Professor an der polytechnischen Schule in München, stellte sich in seinen „Untersuchungen auf dem Gebiete der Architektur“ gegen Vitruv und brachte in der Lehre der Profilzeichnung eine neue Idee. (Nagler): „Es liegt jetzt die Aufgabe gelöst vor Augen, auch unsre Natur hat in den scheinbar unbedeutendsten Kräutern Formen geliefert, die mit der klassischen Antike in jeder Beziehung wetteifern, und es gehört nur das Auge des aufmerksamen Künstlers dazu, selbe hervorzusuchen und seinen Zwecken anzupassen.“</i>		schr. „Abriß über altgriechische Kunst“, 1837 „Über die Einwirkung der Gesetze der Konstruktion bezüglich auf die Formgestaltung der Bauwerke“, 1838/39 „Untersuchungen auf dem Gebiete der Architektur“, 1839 „Griechische Bauprofile und die Lehre der Profilzeichnung“.
<i>Meyn, Peter, * 1749, † 1808 in Kopenhagen</i>		
<i>Mezières, Lecamus de, Nic.</i>	14. 73	
<i>Michailow, Andr., um 1800 in Petersburg</i>		baute: Chirurgisches Akademiegebäude in <i>Kopenhagen</i> .
<i>Middleton, Charles, * 1750, † 1818 in London. Etwa Gotiker?</i>		baute die Halle au blé in Paris (Kuppel [Holz] ist von Legrand); schrieb: Le génie de l'architecture, Paris 1780.
<i>Miller, John, London. Palladianer</i>		baute in <i>Petersburg</i> das große steinerne Theater.
<i>Mique, Richard</i>		schr. über: „The house of correction for the country of Middlesex, to be executed in Goldbath-field“, London 1788; baute (zeichnete?): Pavillon des Prinzen von Wales zu Brightelmstone.
<i>Mocker, Joseph, Prag; cfr. Woerl, Prag, p. 73</i>	147	schr. „Elements of architecture restored to its original perfection“, „The country-gentleman's architect, in a great variety of new designs for Cottages“.
<i>Moitte, Jean Bapt. Philib., * 1748, † 1808 in Dijon</i>		vollendete 1755 den Bau des Klein Trianons.
		baute: Kathedrale in <i>Dijon</i> , Kirchen auch in <i>Rom</i> (?).

Biographie

- Molinos*, Jean, * 1812 in Paris
Moller, Georg, Dr., * 1784 zu Diepholz im Hannoverschen, † 1852. War 1802—7 Schüler von *Weinbrenner*, dann in Italien. 1810 Hofbaumeister in großherzogl. hessischen Diensten, danach Oberbaurat 1827—30. Reise nach Paris und London. Eisenkonstruktionen und gotisierende Studien. Das „*Kunstblatt*“ schreibt zu seinem Mainzer Theater: „Keine gelogene Architektur, kein griechisches Portal, keine überflüssige Fassade zeigt sich hier als fremder Schmuck, sondern nur in der eigenen Gediegenheit bekundet sich die Schönheit der Erfindung.“
Montfaucon, Bernard de, * 1655, † 1741
Montesquieu
de Montferrand, Richard, Sieger in dem 1815 von Alexander I. ausgeschriebenen Wettbewerb für die fast ganz neu zu erbauende Isaakskirche, im Anschluß an die alten Bauteile. M. beschreibt selbst den Bau. Ausbildung in Paris. 13 Jahre an der Isaakskirche tätig

de Montigny, Grandjean, war erster Hofarchitekt des Königs von Westfalen
Montoyer (de Nivelles?), belgischer Architekt? Wien. Ist dies auch der Erbauer des Schlosses Laeken bei Brüssel? 1781 erbaut; cfr. *Percier* (u. die Schrift von M. Fouché über *Percier* und *Fontaine*)
Montoyer
- Moreau*, Charles, * 1736 in Paris, † 1804, erhielt 1853 mit de Wailly den „Grossen Preis“. Ging nach Rom. Wollte das Werk Desgodetz' fortsetzen. War in Wien Architekt und Dekorationskünstler der Kaiserin, zeichnete schon, mit David, Möbelentwürfe, die *Jacob*, „le plus habile ébéniste de ce temps“ (Fouché) ausführte
Morelli, Cosimo, * 1730, † 1812. Schüler von Trefogli; reicher, römischer Klassizismus
Moreno, vorzüglicher spanischer Architekt, um 1821
Moretti, Alessandro. Schüler von Vanvitelli und Pannini

Bauwerke

- | Seite | Bauwerke |
|-------------------------------|---|
| 21. 67. 76
91. 188 | baute mit J. G. Legrand am Théâtre Taydeau in <i>Paris</i> . baute (bzw. plante) in <i>Darmstadt</i> : 1827 kathol. Kirche (Rotundenform — Pantheon), Kasino, Freimaurerloge, Kanzleigebäude, Hoftheater (1829—32), (wie das erste Sempersche zeigt es die Rundung des Zuschauerraums auch außen, es geht also auf das Theater des Pietro Sangiorgi von 1821 zurück); Theater in <i>Mainz</i> 1833 vollendet; eiserne Kuppel auf dem von Mich. Neumann (1770) errichteten Vierungsturm des Domes (1870 abgebrochen), Stadtkirche in <i>Bensheim</i> ; schrieb mit Franz Heger über seine Bauten, Hefte: 1825; zeichnete den Plan zum neuen Residenzschloß in <i>Wiesbaden</i> (1830 von Götz ausgeführt), schrieb über den <i>Kölner Dom</i> , die Marburger Elisabethkirche, den <i>Limburger Dom</i> , das <i>Freiburger Münster</i> . |
| 12
11
28. 40 | Isaakskirche. Ähnlichkeit mit Soufflots Panthéon. Die Isaakskirche wurde in finnländischem Granit ausgeführt, mit italienischem Marmor verblendet, auf Pfahlrost gegründet, Kuppel in Eisenkonstruktion, vergoldet, mit Ziegelmauerung. Vier Glockentürme je 8 m breit; cfr. darüber Text, sowie das Werk: 1. „Plans, profils, vues perspectives et détails de Pont de bateaux de S. Isaac, exécuté sur la grande Neva à St. Pétersburg en 1820 d'après les projets de S. E. le lieutenant G. Aug. de Besancourt.“ Fol., und 2. „Dr. Granville's St. Petersburg A journal of travels“ etc. London 1828. 3. „ <i>Kunstblatt</i> “ 1830, Nr. 65.
baute: an der Rückfassade des Museum Fridericianum in <i>Kassel</i> 2 vorspringende Flügel und in der Mitte einen Rundbau.
baute: 1801—04 den alten Palast des Erzherzogs Albrecht, Augustinerbastei 6 in <i>Wien</i> (1867 mit reicherer Architektur „geschmückt“). |
| 16

122. 161
47. 194 | baute: 1785 Kirche de Coudenberg in <i>Brüssel</i> nach römischem Tempelstil, 1782 Schloß <i>Laeken</i> (Arch. Payen baute mit daran), 1776 Collège du Pape, <i>Löwen</i> .
baute in <i>Paris</i> : 1754 St. Eustache, Fassade, 1770 Fassade des Palais royal auf d. rue S. Honoré, 1773 Théâtre du Pal. royal, auch Privathäuser an der Place du Pal. royal; baute auch in <i>Wien</i> das Palais des Grafen Pálffy in der Wallnerstraße im Innern aus; baute mit Mansard de Jouy 1754 le nouveau „portail“ an St. Eustache, Paris; schrieb: „Suite d'ornements de Rome antique“ (cfr. L. Hevesi, Österr. Kunst im 19. Jahrhundert).
baute: Dom zu <i>Macerata</i> , Theater von <i>Imola</i> 1779—80, Pal. von Anguissolo zu <i>Piacenza</i> , Pal. Braschi in <i>Rom</i> 1790 (cfr. Wasmuts Baudenkämäler Roms des 15.—19. Jhdts.)
Cesara, viel Bauten. |
| 8 | zeichnete: alte Bauten in Griechenland, Italien und im Orient. |

Biographie

Bauwerke

	Seite	
<i>Morisot, Jos. Mad. Rose, * 1767 in Champspeaux, † 1821 in Versailles. Kam 1814 nach Versailles als architecte vérificateur des bâtiments de la couronne</i>		<i>schrieb: technische Werke.</i>
<i>Morris, Robert, * um 1700, † in London. „Morris is typical (cfr. Fiorillo) of the numerous architects of about the middle of the 18th century, who practiced Palladian design with extreme assiduity and not a spark of genious.“ (Blomfield)</i>	202	<i>schrieb: „Lectures of architecture“; baute Landsitze, auch die berühmte Palladian Bridge in Wilton.</i>
<i>Mosca, N., Turin Muratori, Lud. Ant.</i>		
<i>Murena, Carlo, * 1713, † 1764 in Rom. Schüler von Nic. Salvi und L. Vanvitelli (beim Bau des Lazarettes in Ancona)</i>		<i>baute: 1836 Fassade der Basilika von S. Croce in Turin.</i>
<i>Nahl</i>		
<i>Nash, John, * 1752, † 1835 in London. Künstler, „der bei allen Mitteln doch nichts Großes geschaffen hat“ (Nagel); „J. N. entfaltete neben einer höchst umfassenden Bautätigkeit in klassischen Formen auch eine solche im gotischen Landhausbau“ (Mutheius). Nash war „private architect to the King“.</i>	24. 154	<i>baute in London die meisten Gebäude in Regentstreet, 1824 All Saint's Church mit ihrem barocken Turm, Triumphbogen am Green Park, Gebäude am Regent Park, Chester Terrace mit zwei Eingängen als Triumphbogen in reicher korinthischer Ordnung, York Terrace, Sussex-Place, gotische Restaurierungen und Neubauten; schrieb: Views and illustrations of Her Majesty's palace at Brighton.</i>
<i>Nebel, Karl, um 1835 in Hamburg. Reise nach Amerika (Mexiko)</i>		
<i>Neufforce, Jean François, * 1714 in Lüttich</i>	13	<i>schrieb eine Anleitung zur Baukunst in sechs Folio-bänden, 1760, cfr. Racknitz.</i>
<i>Neumann, Fr. Ignaz Michael, Sohn von Balthasar Neumann</i>	14. 21. 44	<i>baute: Deutschhauskirche in Nürnberg im Stil des Pariser Klassizismus („ein großformiger, aber leer erscheinender Kuppelbau“, Ebe), 1770: Vierungsturm des Domes zu Mainz, cfr. Moller, Georg. (Der Turm bildet eine Art Stufenpyramide und ist in seiner Umrisßlinie dem gotischen Bau trefflich angepaßt, Ebe.)</i>
<i>Niccolini, Antonio, aus d. Toskanischen. Direktor der Akademie zu Neapel 1822. Wurde 1836 Mitglied der k. k. Akademie in Wien</i>	8. 88. 89	<i>malte Dekorationen im Teatro San Carlo in Neapel; baute an dasselbe eine Vorhalle und schuf es, nachdem es abgebrannt war, ganz neu. Außerdem Privathäuser daselbst.</i>
<i>Nicole, * 1701, † 1784</i>	10	
<i>Nobile, Peter, * 1774, † 1854 in Campestro i. Kanton Tessin. Bildete sich in Rom. War später Direktor der Akademie in Wien</i>	9. 21	<i>baute in Triest: Leuchtturm, Brücke über den Kanal, San Antonio am Canale grande; Gebäude (Theseion)</i>
<i>de Noiville, Martin, um 1687</i>	63. 64	<i>des Volksgartens in Wien, Monument bei Priestern, 1835 Burgtor in Wien.</i>
<i>Normand, Charles Pierre Jos., * 1764 in Goyencourt. Schüler von Gisors. 1792 in Rom. Arabesken und Ornamente</i>	212	
<i>Norry, Carl, * 1756 in Breyer, † nach 1830. Schüler von Rousset und Doailly. Ging unter Napoleon nach Ägypten</i>	10	<i>schrieb u. a.: „Nouveau parallèle des ordres d'architecture des Grecs, des Romains et des auteurs modernes“, Fol. 1819, cfr. Fouqué, Schrift über Percier und Fontaine.</i>
<i>Nyström, Axel, * 1793 in Stockholm. 1819 in Paris, 1821 in Italien, 1825 nach Stockholm zurück</i>	13	<i>baute: in Stockholm mehrere bedeutende Gebäude.</i>
<i>Klopfer, Von Palladio bis Schinkel</i>		

Biographie

Oeser, Adam Friedrich, Maler (cfr. Alphonse Dürr, Adam Friedrich Oeser, Leipzig 1879), * 1717 in Freiburg, † 1799 in Leipzig. War Schüler der Wiener Akademie, dann in Dresden unter Mengs, wurde 1764 Direktor der Leipziger Akademie. Kämpfte mit Winkelmann für die Antike

Ohlmüller, Jos. Daniel, * 1791 in Bamberg, † 1839 in München. Bis 1830 unter Klenze am Bau der Glyptothek beschäftigt

Oppenord, Gilles Marie, * 1672, † 1742. Als Gegner des Klassizismus, als „französischer Borromini“ berühmt; cfr. d'Argenville's Biographie

de l'Orme

Ottmer, Karl Theodor, * 1800 in Braunschweig, 1822 in Berlin. 1827 Reisen nach Italien (Neapel), Pästum, 1830 wieder nach Italien; cfr. „Konversationslexikon der Gegenwart“, „Architekton. Mitteilung. 1830“, worin eine Abhandlung über den Bau des Theaters in Braunschweig. Dort sucht er zu zeigen, inwiefern von der Form der griechischen Theater abgewichen werden muß, um das Auditorium unserer Theater in optischer und akustischer Hinsicht richtig anzulegen.

Oudet, Jos. Theod., * 1798 in Paris. Schüler von Convers; cfr. Gabet (der über 60 Werke von ihm anführt).

Pack, um 1828

Pagot, François Narcisse, * 1780 in Orléans. Schüler von Delagardette, Labarre, Legrand und Molinos

Paine, James, * 1725, † 1790. Palladianer Englands, vielbeschäftigt

Palladio, * 1508 in Vicenza, † 1580 in Venedig. Der Urheber des Klassizismus

Pannini, Francesco, lebt noch um 1785

Panseron, Pierre, um 1800

Paoletti, Niccolò Gaspare, Florenz, pallad. Schule (Gurlitt)

Paris, Pierre Adrien, * 1747 in Besançon, † 1819. Schüler von Trouard, 1772 in Rom

Biographie

Bauwerke

Seite

79

schuf: Statue Kurfürst Augusts III. auf dem Königsplatz in Leipzig, Ölgemälde in der Nicolaikirche in Leipzig; auch in Dresden tätig.

11. 45

Klassizistische und gotische Bauten. Entwürfe: auf dem Gebiete des Landbauwesens Pläne zum Badehaus in Bad Steben, zum Salinengebäude in Reichenhall; entwarf auch im italienischen Stil, deshalb mehr Eklektizist als Klassizist.
beendete den Bau der St. Sulpice in Paris.

141. 148

174

21. 79

baute: 1823 Singakademie in Berlin (hierbei Schinkels Plan benutzt, Ebe), 1824 Volkstheater in Berlin, Königstädtter Schauspielhaus in Berlin, 1826—36 Residenzschloß in Braunschweig (1865 wieder abgebrannt, ähnlich wieder hergestellt), 1829 Pläne entworfen zu einem neuen Theater in Dresden, Theater und Kasino in Meiningen, Theater und Schloß von Wolfenbüttel, Kaserne in Braunschweig. Auch gotisierende Bauwerke (Bahnhof?), Umbau des Schlosses zu Seggereide a. d. Aller bei Helmstedt; in Holzminden die Kreisdirektion und 2 Privathäuser (Neuestraße), (Stadthaus und Klub sind von Haarmann).

baute: großes Seminar in Verdun, Militärspital in St. Michel u. a.

22

bei Dom von Gran. Ungarn; baute dort d. Gruftkapelle. baute in Orléans: Pal. de Justice, Getreidehalle, Schlachthaus, Bibliothek, Hospital der Fremden 1828; in Barrière: Privatgebäude; in Patay: Hospiz.

schrieb: The British Palladio, 1797 erschienen; baute Doncester mansion house und eine Reihe Schlösser, 1760—70, sowie Kedleston Hall, Derby.

Kritisches Werk: „I quattro libri dell' architettura ne' quali dopò un breve trattato de' cinque ordini e di quelli avvertimenti, che sono più necessarii nelle fabbricare“ usw. (Venedig 1750 bei Dominico de' Franceschi); baute in Vicenza: Pal. Chieregati, Villa Rotonda (vorbildlich), nachdem gebaut: Teatro olympico 1583; in Venedig: Kirche del Redentore, Basilika 1549, Paläste, Theater (antike Nachbildung), Kirche (San Giorgio magg.).

2. 5. 6
17. 141
146. 174
188. 217

7. 45

zeichnete: Ruinen, u. a. in Rom, auch die Ansicht der Farnesin. Gärten und der Villa Pamphilii.

schuf: Gartenanlagen in englischem Stil; schrieb:

Werke, u. a., „livre profil d'architecture“, 8^o.

zeichnete: Altertümer in Rom; schuf Pläne: zum Stadthaus in Neuchâtel, zum Hospital in Bourg, architecte de l'Opéra (Paris) v. Fouché genannt; schrieb: Études d'architectures.

Biographie

Bauwerke

	Seite	
Partoës		baute 1824—26 das Hospiz in <i>Brüssel</i> .
Patte, Pierre, * 1723 in Paris, † 1812 in Nantes	110	baute Hotel de Charost in <i>Paris</i> (als Bauleiter), Residenz in <i>Zweibrücken</i> , desgl. Palast von <i>Sareburg</i> (nach dem Modell von Trianon); schrieb: „Mémoires sur la construction de l'église de Geneviève, de l'architecture théâtrale, description historique de la Colonnade du Louvre.
Payen, Aîné	16. 57	baute: 1788 Maison Walkiers, <i>Laeken</i> 1803. Chât. Marche les Dames bei <i>Namur</i> , vollendete 1785 Jakobskirche in <i>Brüssel</i> ; cfr. Guymard; 1782 mit Montoyer Schloß <i>Laeken</i> .
Pelagi, Turin	161	erneuerte 1836 die nach der Piazza Castello zu gelegene Seite des Kgl. Palastes in <i>Turin</i> .
Penchaud, Mich. Robert, * 1775 in Poitiers. Schüler von Percier. Von 1803 an Stadtbaumeister in Marseille		machte 1810 Aufnahmen von der Maison Carrée in <i>Nîmes</i> ; baute: größere Kirche von <i>St. Remy</i> , Kapelle des Hafens <i>Dieudonné</i> , Protest. Kirche in <i>Marseille</i> , daselbst: Springbrunnen auf der Place royale und auf d. Place Monthion, Gendarmeriekaserne, großes Hospiz auf der Rhede, gr. Pavillon am Eingange in das Collège royal, Pläne zum botanischen Garten, zum Justizpalast in <i>Draguignan</i> , zum Departementsgerichtsgebäude in <i>Aix</i> , zum Palais de la cour royale et des tribunaux in <i>Aix</i> .
Percier, Charles (cfr. „Maurice Fouché: Percier et Fontaine: les grands artistes.“), * 1764 in Paris, † 1838 in Paris. Schüler vom Maler Lagrenée, dann von <i>Peyre</i> , arbeitete dann für <i>Chalgrin</i> , und Pierre Adrien (dessinateur de la chambre et du cabinet du roi); 1786 Preis der Akademie, nach Rom. (Über die „École de Rome“, gegründet 1666 von Colbert, vgl. M. Fouché, p. 16); studierte die Werke in Rom an der Hand des Malers <i>Drouais</i> , 1790 aus Rom zurück, mit Fontaine mit kunstgewerblichen Arbeiten beschäftigt. 1793 Directeur de l'Opéra, mit Fontaine. Riesige Aufträge nach der Revolution. Verkehr mit dem russischen Hofe, von 1809—12. Seit 1812 widmet sich Percier seinen Schülern	9. 10. 14 15. 16. 71 122. 125 148. 188 194. 208 210	zeichnete 1788—90 die Trajanssäule in <i>Rom</i> genau, 1790 in <i>Paris</i> mit Fontaine Möbelentwürfe, durch die er den Stil „de l'antique“ zur Revolutionszeit in <i>Paris</i> weckte, Jacob führte die Entwürfe aus; cfr. David u. Moreau-Percier. „Posséde des meubles dessinés par Percier et Fontaine, sera, sous l'empire et sous la Restauration, le dernier mot de l'élégance et du bon ton.“ — (Fouché): gab mit Fontaine heraus: 1798 Recueil des palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome, und Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs (1812); weiteres Werk: „Recueil de décosations intérieures pourtout ce qui concerne l'ameublement“. Fol. Paris 1812. Hauptbauwerke: 1. Arc de Triomphe du Carrousel. 2. Monument expiatoire de Louis XVI. (Fouché, pag. 37), 3. Südflügel des Louvre (Musée Charles XII.); eine dritte Schrift: Treppe im Louvre, 1817 Louvre-Äußerer; weitere Bauten: Palais Royal. 1833: Parallèle des principales résidences des souverains d'Europe (Louvre, Tuilleries, Versailles, Laeken, Compiègne, Fontainebleau, Pitti-Florenz). 1781 wurde Laeken von Montoyer erbaut, 1801 für Bonaparte von Percier eingerichtet. Compiègne (cfr. Gabriel) wurde 1806 neu eingerichtet und erweitert. (Fontaine schreibt darüber: „Si les sommes qu'il a fallut dépenser pour rendre commode un amas de vieilles bâtisses avaient été employées à l'érection d'un édifice entièrement neuf, le Château de C. serait cité comme le modèle des résidences de France“); zeichnete: Pläne zu einem Schloß in Lyon 1806, Entwürfe für Sèvres-Porzellan. 1821 Theater in <i>Vitoria</i> .
Perez, Silvestre, 1767—1825 in Madrid	202	
Pergolesi		
Perlin, Lehrer von Dorotte		
Perrault, Claude, * 1613, † 1688	6. 10. 45 178. 179 217	erbaute das Louvre in <i>Paris</i> (Kolonnade), damit Sieg über Bernini und das italienische Barock.

Biographie

Bauwerke

	Seite	
Pertsch, Johann Nepomuk, Schüler von Fischer, * 1780 in Buchhorn a. Bodensee, † 1835 in München. War in Rom und Florenz	8	baute in München 1820: Fronfeste am Anger, Protestantische Kirche, in neurömischer Klassik.
Pestagallio, Pietro		
Petit-Radel, Louis François, * 1740, † 1818 in Paris		schrif: Reisewerke; baute: Schlachthaus in Rouen.
Petrich, Franz, Bildhauer, * 1770 in Trebnitz in Böhmen		schuf: Reliefs am Reithaus in Dresden; 1805 Grabmonument für den General Christiani auf dem Dresden-Neustädter Friedhof; desgl. für den Kriegsminister Zinendorf.
Peyer, cfr. Beyer		
Peyre, Antoine François, * 1739, † 1823 in Paris. Rom. Stud. die klassischen Werke. 1780 in Koblenz	168. 180	baute: zwei kleine Kirchen in St. Germain; Innendekoration des großen Saales im Residenzschlosse in Koblenz; schrif: Œuvres d'architecture, Paris 1818.
Peyre, Marie Josèphe, † 1785 in Paris. Bruder des vorigen; zu ihm, als dem „inspecteur des bâtiments du roi“, kam Fontaine im Jahre 1779		baute in Paris Hotel Nivernois, rue Tournon, 1762; Wohnhaus bei le Clos Payen in Paris: mit de Wailly: Théâtre Odéon, 1789 beendet; schrif: Œuvres d'arch., contenant différents projets d'édifices publics et particuliers et plusieurs bâtiments construits, Paris 1765.
Peyre, Antoine Marie. Schüler seines Vaters, des obigen, * 1770 in Paris. Onkel von Bonlée und Regnard		baute in Paris: 1800: Théâtre de la Gaité, 1823: Schlachthäuser in Lille, 1828: Conciergeries in Paris, Veterinärsschule in Alfort, Villa Trocadéro auf den Höhen von Chaillot bei Paris, Obelisk des Pont neuf, Paris.
Pichel, Alois. Wien		in den ersten Jahrzehnten in Wien, im Stile der älteren Neuklassik tätig.
Piehl, Architekt in Wien (cfr. L. Hevesi, österr. Kunst im 19. Jahrhundert)	6. 7. 8	Bauführung beim Schloß Caserta, Gehilfe von Vanvitelli in Mailand bei der Restaurierung des Residenzschlosses, Pal. della Corte Reale 1771—78; baute: Kgl. Villa Monza (Oberitalien), 1776—78 in Mailand: Teatro della Scala, Teatro della Canobbiana, Palazzo Belgiojoso, wörtlich heißt es: Aedes belgiojosae. Atertiae MDCCCLXXVII. Palazzo Meliero, Fassade del Monte, Pal. della Villa Reale seit 1790, etwa auch von Piermarini das Privathaus Via Allessandro Manzoni Nr. 1?
Piermarini, Giuseppe, * 1734 in Foligno, † 1808. Schüler von Vanvitelli in Rom. Professor an der von Maria Theresia in Mailand gegründeten Akademie der Künste (jetzt Brera).	26. 87 89. 176	baute in Mannheim: den linken Flügel der Residenz und den Hochaltar der Schloßkapelle; in Schwetzingen: die Gartenanlagen mit Brunnenhaus, Tempel, Pavillon u. a. m., 1748 das Orangeriehaus, 1752 das Theater (Plan zum Schloß unausgeführt); 1755—75: Schloß Benrath (Kr. Düsseldorf), ein einstöckiger, villenartiger Bau mit hoher Freitreppe, flankiert von zwei abgetrennten, niedrigen, im Halbrund geschlossenen Flügelbauten, die im Innern einen Hof umgeben. Der Hauptbau: ein Rechteck mit wenig vortretendem Mittelrisalit, kräftigen Seitenrisaliten und vortretendem hinteren Pavillon; Dach: Bogenform, die seitlichen Pavillons haben geschweifte Kuppeldächer (im ganzen rokokoklassisch). 1780: Hofstallungen zu Schloß Benrath; Fortführung des von d'Ixnard begonnenen Baues der Abteikirche zu St. Blasien im Schwarzwald (1874 nach dem Brande wiederhergestellt). Frankfurt: 1780: Russischer Hof, Auf der Zeil (cfr. Werk über Frankfurts „Empire“-Bauten, „neuklassisch“ (Ebe); Deckengemälde im Vorzimmer von Zick.
Pigage, Nicolaus de, * 1721, † 1796 in Lothringen, Paris, Luneville, Italien, England. 1748 Hofarchitekt des Kurfürsten von der Pfalz. Macht den Weg vom Rokoko zum Klassizismus wie viele seiner Zeitgenossen	43. 167	

Biographie

Bauwerke

	Seite	
Pini, Ermengildo, * 1739 in Mailand, † 1825. Ein Mönch (cfr. Ticozzi!)		baute: Pfarrkirche von <i>Saregno</i> ; schrieb: „Dialoghi sull' architettura“, darin auch obige Kirche beschrieben.
Piranesi, Francesco, * 1756 in Rom, † 1810 in Paris	8. 45 117. 192	schrieb 1769: „Diverse maniere d' adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizi“ und viele andere Werke.
Piranesi, Giambattista, Car., der Vater, * 1707, † 1778 in Rom	171. 194	schrieb: „Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi.“ 1778. 2 Bände.
Pirchstaller, Jakob, * 1755 in Trens in Tirol, † 1824. Schüler von Gratli in Innsbruck. 1775 in Wien		vollendete: 1785—90 die Fassade der alten Domkirche in <i>Bozen</i> (cfr. Delaja); baute: 1781 den Portikus an der Fassade des Domes in <i>Brixen</i> und den Hochaltar der Pfarrkirche in <i>Meran</i> .
Pisson, Jean Bapt., * 1763 in Gent, † 1819. Nach Roelandt Gents berühmtester Architekt (Schayes)		plante: Theater in <i>Lüttich</i> (nicht ausgeführt); baute: Privathäuser in <i>Gent</i> , <i>Hotel de Meulenaere</i> , rue de Courtrai, 1792, <i>Bruxelles</i> in der Nähe des Théâtre royal und auf der place royale; schrieb über die Landbaukunst; baute in <i>Gent</i> Porte de Courtray 1809.
Pizzoni, Mailänder Architekt. Schweiz		baute: 1751—67 Kath. St. Aubin in <i>Namur</i> , „la plus belle de toutes nos églises érigées pendant la première moitié du XVIII. siècle est sans contredit la magnifique cathédrale de St. Aubin à Namur — cette église à la forme d'une croix latine, etc.“, im Grundriss noch ital. Barokko, Schwingungen an der Westfront, Basiliakaanlage, Vierungskuppel auf hohem Tambour, cfr. Schayes, pag. 445; 1762—72 die St. Ursuskirche in <i>Solothurn</i> .
Playfair, William Henry, * 1780, † 1857	24. 39	baute in <i>Florenz</i> : Rotonda, Anbau an Palazzo Pitti.
Poccianti, Pasquale, vor 1830?		baute in <i>Marmande</i> : 1809 Monument Paul Riquet, Gefängnis, Justizpalast, Stadthaus; in <i>Agen</i> : Justizpalast.
Poitevin, Pierre Alex., * 1782 in Bordeaux. Schüler von Percier		baute in <i>Pest</i> : 1805—50: Nationalmuseum, Ludovicum, Altes Stadthaus, Privathäuser.
Poletti, Luigi, * 1792, † 1869	9	baute in <i>Mailand</i> : Palazzo della villa reale (1790).
Pollack, * 1750, † 1805, ein Pollack, Leopold, wird von Gurlitt als Schüler Piermarinis bezeichnet. Näheres über diesen nicht zu finden. Wien. Durch ihn kam die Schinkelsche Richtung nach Pest	7. 176 178. 180	schrieb: „Li cinque Ordini dell' architettura civile di M. Sanmichele, Serlio, Vignola, Palladio, Scamozzi, Vitruvio, Alberti, rilevati dalle sue Fabbriche“, 1733 <i>Verona</i> ; baute: Villa zu <i>Illagi</i> , Villa del Po für den Grafen Piadementi, Villa in <i>Sessina</i> für den Grafen Giuliani, kleine Kirche in der Villa <i>Sanguinetto</i> , Dormitorio der Nonnen von San Michele in <i>Campagna</i> , großes Kaufhaus in <i>Verona</i> , Fassade am Pal. Spolverini, Portikus der Academia Filarmonica (nach S. Maffeis Angabe).
Pollack, Leopold (cfr. Gurlitt)		baute: das Hospital in <i>Ivrea</i> .
Pompei, Conte Alessandro, * 1705 in Verona, † 1772. Führte den Paladianischen Klassizismus nach Verona. In Parma erzogen. (cfr. Milizia!)		baute 1820: Palais in <i>Brighton</i> .
Poncino-Vaglia, Carlo, † 1832 in Ivrea	17	baute: das Rathaus in <i>Maastricht</i> .
Porden, engl.	27	
Port, Pieter, * 1608, † 1669	15. 96	baute: Kirche St. Saveur in <i>Paris</i> (in der Revolution wieder eingerissen), Säulenhalle vor der Chambre des Députés, machte mehrere Idealentwürfe, stellte 1788 die Fontaine des Innocents (renaiss. von Beau Goujon) wieder her; schrieb: ein Werk über Brücken (Schmiedeeisen!).
Posi, Paolo. Lehrer des Quarenghi		baute in <i>London</i> 1826 die Kirche des St. Katharinenshospitals im Regentpark.
Poyet, Bernard, * 1742 in Dijon, † 1824 in Paris. Schüler von de Wailly. War in Italien und Rom		
Poynter, A., London		

Biographie

Bauwerke

	Seite	
Pozzi, Ignazio, * 1766 in Mannheim. Bereiste die Niederlande, Rom und Neapel	8	baute: die Fassade und das Innere des Theaters in <i>Dessau</i> , Kirche in <i>Kühnau</i> , im byzantinischen Stil.
Pozzi, Stefano, Lehrer des Quarenghi	27	
Pozzo, Graf Giralmo del, * 1718 in Verona, † 1781. Studierte Vitruv, Palladio, Scamozzi u. a. Der Stil seiner Werke steht zwischen Palladio und Sanmichele	6	baute: Villa des Grafen Trissino, Kirche zu <i>Castellaro</i> , Liebhabertheater zu <i>Verona</i> in antikem Geschmack; schrieb: Werk über die Theater der Alten.
Quaglio, Lorenz von, * 1730 in Laino, † 1804. War in Wien an der Akademie, kam 1750 nach Mannheim, ging 1772 nach Italien und 1778 nach München (bis 1800)		
Quarenghi, Cavaliere Giacomo, * 1744 in Bagamo, † 1817 in Petersburg. In Rom Schüler von Mengs und Stefano Pozzi (Maler). Studierte Palladio, dabei Schüler der Architekten Paolo Posi, Dorizet und Niccolò Giansimo; cfr.: <i>Le fabbriche e designi del Cav. G. Qu. architetto di S. M. l'Imperatrice di tutte le Russie</i> . Milano 1821? Fol.	8. 27	baute 1783—90: Rathaus in <i>Lauingen</i> , Theater und Redoutensaal in <i>Mannheim</i> , Theater in <i>Frankfurt</i> (war auch Theatermaler wie sein Sohn Giovanni und sein Neffe Giuseppé).
Racknitz, Joh. Freih. von, Kunstliebhaber, * 1744, † 1818 in Dresden		baute in <i>Petersburg</i> : 1780 Theater der Eremitage, Gemäldegalerie, Bank, Börse, Institut Catérina der adeligen Fräulein; in <i>Zarskoje Selo</i> : Badegebäude (nach dem Vorbild der römischen Thermen), Konzertsaal, Kapelle des Malteserordens, Pavillon im Engl. Garten in <i>Peterhof</i> ; Treppe im Kaiserl. Palast in <i>Moskau</i> ; München, Wien, London (nach Zeichnungen von ihm gebaut).
Rastrelli, Carlo, † 1770		
Ravoisier		schrieb: 1792 Briefe über die Kunst an eine Freundin, 1796 Darstellung und Geschichte des Geschmackes, 1812 Skizze einer Gesch. der Künste, 1839 Entwurf zur Nelsonsäule in <i>London</i> . Goethe beurteilt R.s Gesch. des Geschmackes im <i>Xeniengericht</i> (1796): „Kamtschadalisch lehrt man euch schon die Zimmer verzieren, Und doch ist manches bei euch kamtschadalisch genug“ — „Ehemals hatte man Einen Geschmack, nun gibt es Geschmäcke, Aber sag t mir, wo sitzt dieser Geschmäcke Geschmack?“ — (Vgl. auch Lit. der sächs. Gesch. „Goethe in Dresden“ von Freih. v. Biedermann), Dresdener Geschichtsblätter 1892, Nr. 3.
Raymond, Ant., † 1811		baute in <i>Petersburg</i> (barock. Klass.): Nikolaikirche (<i>Matrosenkirche</i>), Kaiserl. Winterpalast, Schloß zu <i>Zarskoje Selo</i> , Paläste der Grafen Stroganoff u. a.
Renard, Jean Augustin, * 1744 in Paris, † 1807. Schüler von Leroy, dann in Italien		baute in Algerien, Constantine, Milah, Bona, schuf mit Chalgrin die Entwürfe zum Triumphbogen de l'Étoile in <i>Paris</i> .
Renié, André Marie, * 1789 in Paris. Schüler von Vandoyer und Percier		baute: die Pferdeställe in <i>Sèvres</i> und <i>St. Germain en Laye</i> ; dekorierte im Innern das Hotel d'Orsay in <i>Paris</i> , das Hotel des Herzogs von Benevent, rue d'Anjou.
Retti, Leop.	167	baute in <i>Gotha</i> Schloß des Herzogs von Sachsen-Koburg-Gotha, Schauspielhaus. (Ebe: Residenzschloß zu <i>Gotha</i> 1776 gebaut, ist modernisiert. Gartenhaus Bellevue, zwischen Ebersdorf und Lobenstein, ist 1789 in neuklass. Stile gebaut; die Ehrenburg, das herzogl. Schloß zu <i>Koburg</i> , ist Ende der zwanziger Jahre in englischer Gotik umgebaut.)
Revely, William, um 1800. Schüler von W. Chambers		
Revett, Nich., * 1721, † 1804	12. 22 23. 211	baute in <i>Southampton</i> : Kirche in griech. Stil; zeichnete den Plan zu einer Schiffswerft in griech. Stil für <i>Southampton</i> .

Biographie

Bauwerke

	Seite	
Ricca, Giov. Battista,* in Oneglia, lebte um 1750—80	51	baute in <i>Genua</i> Kirchen und Paläste, sowie Privathäuser (nach der Art von Alessi), oder etwa wie an der Kirche Sa. Annunziata (klassizistischer Säulenvorbau, ionische Säulen), wahrscheinlich à la Alessi. schrieb: <i>The new Vitruvius Britannicus, consisting of plans and elevations of modern buildings, public and private</i> (den ersten Vitr. Brit. schrieb Campbell, Adams schrieb den Vitr. Scoticus)
Richardson, Georg, London um 1800		baute in <i>Berlin</i> und <i>Potsdam</i> .
Richter, Joh. Rud. Heinrich, * 1748 in Bayreuth, † 1810. Schüler von Gontard		
Riedel, Carl Christian, * 1764 in Bayreuth. 1786 Akad. in Dresden, dann in Paris unter Dumont. Vater vom Maler A. Riedel		
Riedel, Heinr. August, * 1748 in Schleiz. War 1769 in Berlin		baute in <i>Berlin</i> unter Boumann.
Riedel, Joh. Gottlieb, * 1722 in Schleiz. War 1762 Hofrat in Schleiz. (Rokoko und Zopf)		baute in <i>Schleiz</i> : südl. Teil vom Schloß und die beiden Türme; in <i>Kirchamt</i> : die Jesuskirche und das Waisenhaus; in <i>Löbau</i> : die Kirche; in <i>Bayreuth</i> : die Eremitage (das Schloß E. ist 1715 begonnen, gehört in den älteren Teilen der Periode Deckers an; Barock vorherrschend).
Rinaldi, Antonio, um 1750 in Rom, † 1780		baute in <i>Petersburg</i> das von Menzikoff erbaute Schloß zu <i>Oranienburg</i> ; schuf den Plan zur Isaakskirche, als Barockanlage, Grundriß griech. Kreuz, mit vorgelegtem Turm, einer Haupt- und 4 Nebenkuppeln; cfr. Rainaldis Sa. Agnese auf d. Piazza Wavona, Rom. erbaute Admiralitätsgebäude in <i>London</i> und Greenwich Hospital 1734.
Ripley, † 1758. Englischer Palladianer		baute: das große Seminar <i>Cons-le-Saulnier</i> ; daselbst auch Pal. de la Justice criminelle, Gendarmeriekaserne, Kirche, Stadthaus.
Robert, Aug., * 1790 in Gray. Schüler von Vergnoux in Dôle. 1809 in Straßburg	25. 26	
Roelandt, Louis, * 1787 in Nieuport. Studierte an der Akademie in Gent bei Velleman, arbeitete in Paris unter Percier, dann in Italien	16. 80	baute in <i>Gent</i> : Universität 1818—26, die Kapitale im Innern sind Kopien derer des Tempels des Antoninus und der Faustina in Rom, Porte d'Anvers 1830, Justizpalast und Theater, 89 m lang, 1837; Entrepot in <i>Antwerpen</i> 1829 in Ziegel (Abbildung bei Schayes).
Rodriguez, Ventura, * 1730, † 1785	121. 122	baute (mit Rousseau) Hotel Salm-Salm 1786, <i>Paris</i> ; schrieb: <i>Dictionnaire d'architecture civile usw.</i> , Paris 1770—71.
Roland de Virloys		schrieb: Versuch einer architektonischen Formenlehre, Berlin 1837.
Romberg, J. Andreas, Schriftsteller		hatte die Aufsicht beim Bau des Pantheon, <i>Paris</i> ; schrieb: <i>La science de la construction des édifices</i> ; baute die Kuppel des Pantheon fertig; setzte stärkere Pilaster zwischen die Säulen, da sich Risse zeigten; machte 1804 den Plan zur Kuppel der Getreidehalle in <i>Paris</i> und schrieb darüber: „ <i>Mémoire sur la reconstruction de la coupole de la halle au blé.</i> “
Rondelet, Jean, * 1743 in Lyon, † 1829 in Paris. Schüler von Soufflot, 1785 in Italien	38	schuf das Michaelspalais in <i>St. Petersburg</i> .
Röntgen, David, * 1745, † 1807	193	schuf 1817 den Plan zum Teatro Goldoni in <i>Florenz</i> .
Rossi, ital. Baumstr., der in Rußland mit Quarenghi baute; cfr. Ebe, cfr. Ruska!	28	baute 1787 Hotel Salm (später Palais de la légion d'honneur); cfr. darüber: <i>Candons Annalen</i> 1803 und Kraft: <i>Plans, Coups etc.</i>
del Rosso, Giuseppe	5. 11. 13	baute Inneres und Möbel im Palais de <i>Fontainebleau</i> ;
Rousseau, N., † 1803 in Paris	143. 193	schrieb: <i>Monographie de palais et parcs de Versailles et de Trianon</i> .
Roussel, J.		

Biographie

Bauwerke

	Seite	
<i>Roy</i> , vgl. Leroy		
<i>Ruska</i> , Ludwig, * 1758 in Agno in Tessin, † 1822 in Valenza		
<i>Sabatini</i> , Francesco, * 1722 in Palencia, † 1797. Schüler von Vanvitelli	25. 26 138	baute in Petersburg und Moskau; schrieb: Recueil des dessins de différens bâtiments construits à St. Pétersbourg et dans l'intérieur de l'Empire de Russie, gr. fol.
<i>Sacchetti</i> , Giov. Batt., † 1765 in Madrid	25	neben Rodriguez der bedeutendste Architekt des spanischen Klassizismus; baute Stadtore in Madrid; San Pascual in Aranjuez, Aduana in Madrid (1769).
<i>Salembier</i> , Zeichner, um 1750 in Frankreich	193	baute (Barock) 1754 Schloß in Madrid, zeichnete: Landschaften mit Ruinen u. a., gewöhnlich mit schwarzer Kreide auf Papier.
<i>Salucci</i> , Giov. da, um 1840. Ausbildung in Italien. Baut französisch-antikisierend	174	baute: an San Andrea zu Mantua; in Stuttgart: Grabkapelle (Rotunde) der Königin von Württemberg auf dem Rotenberg bei Stuttgart, 1820 Paläste und Gebäude, Schloß Rosenstein bei Cannstatt, auch innen (1824—29), Pavillon von Weil.
<i>Salvi</i> , Nicolo, * 1701 in Rom, † 1752. Studierte unter Cannevari den Vitruv	6	baute in Rom: Baptisterium von St. Paul außer den Mauern, Tempelchen der Villa Bolognetti vor der Porta Pia, Villa Corsini, Fontana di Trevi, 1735 entworfen, 1762 gebaut.
<i>Samson</i>	23	begann mit Taylor den Bau der Bank von London (1788).
<i>Sanchez</i> , Francisco, * 1737, † 1800	26	baute: 1721—25 die Spanische Treppe in Rom.
<i>di Sancti</i> , Francesco	6	
<i>Sangiorgi</i> , Pietro	76	schuf in Neapel den Plan zur Vergrößerung des Palazzo di Studi.
<i>Santaralli</i> , Giov. Franc., um 1770		baute die Pfarrkirche in Bruneck und Antholz.
<i>Santer</i> , Jak. Phil., * 1756 in Bruneck (Tirol), † 1809		baute Privathäuser im Tessin.
<i>Santini</i> , Ludovico, * in Cadempino (Tessin)	195	
<i>Savoselli</i>		
<i>Scamozzi</i> , Vincenzo, * 1552 in Vicenza, † 1616. Einer der „Stammväter des Klassizismus“. Schätzte Palladio jedoch nur gering ein	5	baute: Castel-Franco, Galerie des Kardinals Giovanni Cornaro. Gab Palladios Werke heraus; auch: „Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza dialogo“ (Vicenza 1761), also ein Fremdenführer, den sich Goethe bei seinem Aufenthalt in Italien kaufte; (cfr. Goethe, italien. Reise).
<i>Scamozzi</i> , Bertotti Ottavio, * 1726. Schätzte Palladio sehr hoch		baute in Dresden: 1775 Gartenpal. Marcolini, Pavillon im Englischen Garten, Fasanerieschloß bei Moritzburg 1769—82.
<i>Schade</i> , Joh. Daniel, * 1730 in Nowgorod, † 1798 in Dresden. (Zum Teil noch Rokoko-Chinesisch, aber Neigung z. Empire)		baute: mit Schinkel, Pavillon für König Friedr. Wilhelm III. am östlichen Ende des Charlottenburger Schlosses 1821—25, 1845 Kapelle im Kgl. Schlosse Berlin (mit Stüler), Villa der Fürstin Liegnitz in Potsdam, Pläne zur Petri- und Paulikirche zu Nikolasee bei Potsdam.
<i>Schadow</i> , Alb. Diedrich, Berlin. Schüler und Mitarbeiter von Schinkel (und Stüler), Italien		schuf die Quadriga auf dem Brandenburger Tor in Berlin.
<i>Schadow</i> , Joh. Gottfried, Bildhauer	210	schrieb 1806: Ideen aus den Skizzen eines Architekten, zum Gebrauch für Künstler u. Freunde der Kunst.
<i>Schäffer</i> , Karl Friedr., * 1776 in Dresden. 1805 Professor in Düsseldorf. Schüler von Schuricht und Hölzer		baute in Griechenland (am Parthenon in Athen).
<i>Schaubert</i> , Eduard. Studierte in Breslau und Berlin		

Biographie

Bauwerke

	Seite	
<i>Schauf, Joh. Nepom., * 1757, † 1810.</i> War in Preßburg Lehrer der Zeichenkunst		schrieb: „Über die Säulenordnungen (samt einer ungarischen Nationalsäulenordnung [!])“, Preßburg 1790. „Grundbegriffe zur schönen Baukunst“, Wien 1806.
<i>Schedel von Greifenstein, Nikolaus, * 1752 in Waidhaus</i>	21	baute in München: Kgl. Erziehungsinstitut mit Kirche, Maxtor mit der jetzt abgebrochenen Brücke (1805), Feuerhaus am Anger, gr. Schulhaus am Kreuze, allgemeines Krankenhaus.
<i>Schemerl von Leytenbach</i>	120	baute in Wien das Polytechnikum (jetzt ein Stockwerk oben aufgesetzt). Paläste, Kirchen, Bauakademie, Denkmäler, Wache, Theater in Berlin, Breslau, Charlottenburg, Potsdam, Dresden.
<i>Schinkel, Karl Friedr., Dr., * 1781, † 1841.</i> (Näheres gut bei Nagler, dabei auch eine gute Auslassung über Schinkels künstlerische Richtung im allgemeinen); cfr. auch Kugler	19.40.67 68.79.89 90.91.93 108. 115 119. 123 124. 127 129. 166 174. 186	
<i>Schleps, Architekt in Wien; cfr. Hevesi, L., Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert</i>		schrieb: Werk über das Odeon in Paris, Parallele der vorzüglichsten Theater in Paris und einigen anderen Städten; baute: die Einrichtung des Theaters in Karlsruhe.
<i>Schlick, Benjamin. Bildete sich in Kopenhagen, 1820 in Paris</i>		schrieb: „Der bürgerliche Baumeister“ (französischer Einfluß).
<i>Schmidt, Friedr. Christian, * 1755 in Gotha, † 1810</i>		baute in Dresden: Neues Waisenhaus, Gewandhaus mit den Fleischbänken, Privathäuser, Annenkirche, 1764 Plan zur Kreuzkirche.
<i>Schmidt, Joh. Georg, † 1774 in Dresden. (Klassisch. Barock)</i>		
<i>Schmidt, J. G., * 1775, † 1810</i>	18	baute in Weilheim: Spitalkirche (in römisch-klass. Stil), Sulzbad; in Nürnberg: Theater, Privathäuser.
<i>Schmidtner, Leonhard, um 1820 in Weilheim. Schüler von Fischer in München, dann in Russland (Warschau)</i>		baute in Darmstadt: 1774 Exerzierhaus.
<i>Schuhknecht, J. M., † 1809</i>		baute in Potsdam: Privathäuser.
<i>Schulz, Joh. Gottlieb, * 1759, † 1820</i>		arbeitete illustrativ als Mitautor an Hirschfelds Theorie der Gartenkunst, und Racknitz' Geschichte des Geschmacks; baute in Tharandt.
<i>Schuricht, Joh. Fried. (Karl Fr.), * 1753 in Dresden, † 1815. Schüler von Krubsacius. Reiste mit d. russ. Gesandten Beloselsky nach Paris, in London (bis 1777), 1782 Hofkondukteur, 1786 mit Graf Schall nach Italien (Padua und Vicenza)</i>	21	
<i>Schwarz, Georg, * 1780 in Bamberg, Ging nach Amerika, „wo ihm der Staat die wichtigsten Bauten anvertraute“ (Nagler); cfr. Jäck's Pantheon</i>		
<i>Schwarz(e) (auch Schwartz), Jul. Heinrich, * 1706, † 1775 in Dresden. „Huldigte dem französischen Geschmack weniger als viele andere“, (Nagler)</i>	18	baute 1740 Moscinsky-Palais in Dresden, Pläne für eine protestantische Zentralkirche im Sinne Bährs, aber mit klassischem Bombast (in der Bausammlung der kgl. technischen Hochschule in Dresden)
<i>Schwender, Joh. Gottlieb, * 1770 in Dresden. Schüler von Hölzer</i>		schrieb: Lehrbücher für Maurer und Zimmerer.
<i>Sckell, Friedr. Ludwig</i>		
<i>Scott, Gilbert. London</i>		wurde 1773 zu Brown und Chambers nach England geschickt, um dort zu studieren.
<i>Ségratin, Pierre Theophile, * 1798 in Niost. War 1824 Arch. du Dép. des deux Sèvres</i>		baute die Nikolaikirche in Hamburg.
<i>Selva, Giovanni Antonio, * 1753, † 1819. In Paris und London vorgebildet</i>	8	baute im Dép. des deux Sèvres (wo?) Hôtel de la préfecture, Justizpalast, zwei Kantonalkirchen, eine protestantische Kirche, Privathäuser.
		baute bei Venedig Kirche in Possagno, für Canova, Teatro Sa. Tenice 1800—06 in Venedig.

Biographie

	Seite
Semper, G.	76. 90 93. 193
Serra, Antonio, um 1820, lebte noch 1845. Genua	
Servandoni, Giov. Nic. Cav., * 1695 in Florenz, † 1766. Näheres cfr. Nagler	
Shaftesbury, 1671—1713. All beauty is truth! Die innere Form	
Sheraton, Thomas	25. 202
Siegel, Karl Aug. Benj., * 1756 in Dresden, † 1832. Schüler von Krubsacius, auch unter Weinlig später in Warschau; 1791 Zeichenprofessor	
Silva, Felix José da, * in Lissabon, † 1825	
Simonetti, cfr. Camporesi	8
Smirke, Robert, London, * 1780, † 1867 Kunstreisen	24. 154
Smitt, George, um 1830, London	
Soane, John, * 1750 in Redding (Berkshire), † 1837. Schüler von Dance. Bereiste Italien. 1806 Professor an der Akademie in London	23. 24 202
Sobre, Jean, * 1760 in Paris, † 1815	
Soler, Juan, Barcelona, 1731—94	26. 133
Soli, Giov. Maria, * 1745 in Vignola, † 1822. 1784 Modena	
Sonnin, Georg Ernst, 1709—94	10. 13
Soufflot, Jacques Germain, * 1714 in Irancy bei Auxerre, † 1781. Reisen (Paestum). Seine Werke gab Dumont heraus	35. 39 40. 47 71. 98 109. 139

Bauwerke

Serra, Antonio, um 1820, lebte noch 1845. Genua	baute in <i>Marino</i> die Hauptkirche in klassisch-römischem Stil.
Servandoni, Giov. Nic. Cav., * 1695 in Florenz, † 1766. Näheres cfr. Nagler	St. Sulpice.
Shaftesbury, 1671—1713. All beauty is truth! Die innere Form	11
Sheraton, Thomas	25. 202
Siegel, Karl Aug. Benj., * 1756 in Dresden, † 1832. Schüler von Krubsacius, auch unter Weinlig später in Warschau; 1791 Zeichenprofessor	schuf: Gartenentwürfe, — jedoch mehr „alten“ Stils.
Silva, Felix José da, * in Lissabon, † 1825	
Smitt, George, um 1830, London	
Soane, John, * 1750 in Redding (Berkshire), † 1837. Schüler von Dance. Bereiste Italien. 1806 Professor an der Akademie in London	baute in <i>Rio de Janeiro</i> das Thesauro, Palast Joias; vollendete Theater San Joao (begonnen von Mannal da Costa); in <i>Santa Cruz</i> den kaiserlichen Palast.
Smirke, Robert, London, * 1780, † 1867 Kunstreisen	baute in <i>London</i> Coventgardentheater (1808 fertig), Penitentiary 1816, Union Clubhouse, Charing Cross, 1825, in griech. Stil, General Post office griechisch, jedoch mit gewölbten Fenstern, neues Antiken-Museum; baute auch gotisch.
Smitt, George, um 1830, London	schrieb: Elements of arch. practically explained. London 1828.
Soane, John, * 1750 in Redding (Berkshire), † 1837. Schüler von Dance. Bereiste Italien. 1806 Professor an der Akademie in London	baute in <i>London</i> fertig: das Bankgebäude (von Sampson und Taylor begonnen), 1788, und zwar die südliche und südöstliche Seite. (Dallaway: „Ein Werk ohne Charakter, dessen Fronten einem Sarkophag gleichen“); baute noch in London: Burnhall, Council office in Whitehall (von korinth. Säulen getragen, füllt die Fassade eine lange Halle, die zu beiden Seiten durch vorspringende Flügel geschlossen ist. Das dritte Geschöß steht gegen die anderen zurück und wird durch eine Balustrade halb verdeckt); 1822: Westminster Palace, Landhaus Scotisham; schrieb: „Sketches of Cottages . . .“, „Plans, elev. and sect. of buildings executed in the countries of Norfolk, Suffolk etc.“, „Designs in arch.“, „Designs for publ. and prev. build.“. London 1828.
Sobre, Jean, * 1760 in Paris, † 1815	dekorierte im Innern den batavischen Hof in der rue St. Denis in <i>Paris</i> , Monumentalentwürfe in übertriebener Phantastik.
Soler, Juan, Barcelona, 1731—94	Börse in <i>Barcelona</i> 1794.
Soli, Giov. Maria, * 1745 in Vignola, † 1822. 1784 Modena	baute: Kirche von Carboniano bei Rom, Pal. Belucci in <i>Vignola</i> , den herzoglichen Palast in <i>Modena</i> (auch Treppen im Innern), Hospital u. Friedhof in <i>Cento</i> . Hamburg: Michaeliskirche 1751—62.
Sonnin, Georg Ernst, 1709—94	baute in <i>Paris</i> das Pantheon. „Mit dem Plan der Genovevakerche verband S. das Projekt eines großen Platzes, und die eine Hälfte desselben erhielt bereits vor der Vollendung durch die Erbauung der nach den Zeichnungen des Meisters aufgeführten Rechtsschule ihre Ausführung.“ Andere Bauten in <i>Paris</i> Pal. für den Herzog von Laujun (worin er den Palladio zum Vorbild nahm), Sakristei und Schatzkammer in der Notre Dame, kleines Wasserschloß an der Ecke der rue St. Honoré und del l'Arbre sec; in <i>Menars</i> : Orangerie und Pavillon im Garten des Schlosses; in <i>Lyon</i> : Hotel Dieu, Theater 1754.
Soufflot, Jacques Germain, * 1714 in Irancy bei Auxerre, † 1781. Reisen (Paestum). Seine Werke gab Dumont heraus	

Biographie

Seite

Soufflot, N., Neffe des vorigen, † 1802
Soury
Specchi, Alessandro
Speck, Joh. Gotth. Aug., † 1808 i. Dresden
Speeth, Peter, * 1772 in Mannheim, † 1831.
 Später in Rußland tätig

Spon, Jaques, * 1647, † 1685
Sprenger, Paul, Wien

Sprüngli, Nikol., * 1725 in Bern, † 1802
 in Zürich. Schüler von Blondel und
 Servandoni, den er auf den Reisen
 begleitete

Stackenschneider

Stadler, Christian

Starow (Starzew), Iwan. Greg., um 1780
 in Petersburg

Stengel

Stern, Raffael, * 1771, † 1820 in Rom

Stiedel, Anton

Stieglitz, Chr. Ludw., Dr., * 1756, † 1836
 in Leipzig. Kunstgelehrter

Strack, Joh. Heinrich, * 1806 in Bückeburg, † 1880. Schüler von Schinkel

v. d. Straeten, Jan

Strassoff, Iwan

Stuart, James, Kunstmästiker, * 1713 in London, † 1788. Machtete Reisen

Sturm, Karl Chr. Gottl., † 1815

Suys, Tilman Franz, * 1783 in Ostende. Studierte auf der Akademie zu Brüssel, dann in Paris bei Percier. 1817 in Rom, Neapel, Calabrien. 1820 Professor in Amsterdam

Tagliafichi, Andrea, * 1729 in Genua. † 1811. Schule des Alessi

Talman, † vor 1715. Zeitgenosse und Gegner von Wren, aber gleich jenem ein Palladianer, nur aber ein knechtischer Nachahmer der anerkannten pallad. Regeln

Bauwerke

Seite

baute in *Paris*: Hotel Montholon.
 baute 1845 Theater in *Mons* (Belgien).
 6 schuf die Porta di Riposta 1804.
 schuf in *Dresden* als Innenkünstler.
 baute: Schmidtsches Haus a. d. Zeil in *Frankfurt a. M.*, Pläne zum Nonnenkloster zu *Engental* bei Frankfurt; baute in *Würzburg*: Kapitelhaus u. Torwache an der Zellerstraße, neues Zuchthaus, Privatgebäude; in Rußland: Kirche in *Kischinew*.

11 baute in *Wien* 1836: Streckwerk und Münzscheidehaus an der Landstraße.
 baute in *Bern*: Hotel de Musique, Hauptwache; in *Zürich*: Bibliothek.

baute in *Petersburg*: das Sommerpalais des Herzogs v. Leuchtenberg, 1840 Palast an der blauen Brücke.
 baute 1807: Rathaus in *Grätz*.
 baute in *Petersburg*: große Klosterkirche des heiligen Alexander Newsky (Pantheon), Taurisches Palais 1783—91; 1784 katholische Kirche.

9. 174 baute in *Petersburg* 1768 die Isaakskirche (von Brenna vollendet, cfr. Wust).

185 baute: den neuen Flügel an das Vatikanische Museum in *Rom*; schrieb: Legione di architettura civile, Roma 1822.

211 baute 1833: Kaserne zu *Agram*.
 Schriften über Architektur.

16. 159 baute: (cfr. Guymard) Pal. der Generalstaaten in *Brüssel*, 1815 Palais du Roi in *Brüssel* (Kopie der Münze in *Paris*). („Sauf que cette dernière est en pierre de taille, tandis que la façade du Palais du Bruxelles est construite en grande partie de briques“ [Schayes].) 1816 Waterloodenkmal (der Löwe ist von van Geel); Palast des Prinzen von Oranien in *Brüssel* 1823, viel zerstört, 1817 Pavillon in *Ter-rueren*, ist abgebrannt.
 baute (1839 fertig) mit A. Bruloff den neuen Kaiserlichen Winterpalast in *Petersburg*.
 gab mit Revet 1762 heraus: Athenian Antiquities.

12. 22 23. 211 schrieb: „Kursus der bürgerlichen Baukunst.“
 baute in *Brüssel*: das Gewächshaus, 1820 Porte Guillaume (cfr. Choix des monuments les plus remarquables du royaume des Pays-Bas); in *Gent*: als Entwurf: Palast der schönen Künste und Wissenschaften (cfr. Barts Annales du Salon du Gand 1823, von C. Normand gestochen); *Amsterdam*: neue ev. Kirche, Pavillon Cazot, vor *Brüssel*.

16. 58 215 baute in *Genua*: Große Treppe (aus weißem Marmor) im Palast Durazzo; schrieb: Werk über die Gebäude in *Genua*.

7 erbaute: Thoresby house 1671, Chatsworth 1681.

Biographie

Bauwerke

Seite		Bauwerke
Targuini, Giuseppe, Rom. Schüler von C. Marchiani.		baute: Neues Theater in <i>Tordinone</i> ; schrieb: <i>Descrizione histor. de la teatro di Tordinone</i> (d. F. Giorgi, Roma 1795).
Tatham, Charles H. Studierte in Italien		zeichnete: „Die schönsten antik. Ornamente“, London 1803.
Taylor, Georg L., um 1780 in London		schrieb: „Designs for Shop-fronts and door-cases“, „Arch. antiquities of Rome.“
Taylor, Robert, *1714, †1788 in London. Besuchte Rom. Bis 1753 Steinmetz in England, dann Architekt	22. 23 132. 133	baute in <i>London</i> : 1759 mit Dance den Mittelbogen von <i>London Bridge</i> , Fronten von <i>Mansion house</i> , 1777 <i>Bank</i> (vollendet von Soane), <i>Lincolns Inn</i> , <i>Villa Asgill</i> zu <i>Richmond</i> und andere Privathäuser.
Temanza, Tommaso, * 1705 in Venedig, † 1789. Renaissancist	7	baute: Sa. Maria Magdalena in <i>Venedig</i> , „im Stile der neueren Renaissance“; schrieb: „Vita di Jac. Tatti, detto Sansovino 1752“, „Vita d' Andrea Palladio 1762“, „Vita dei più celebri arch. e scult. 1778 Veneziani che fiorismo nel secolo XVI.“
Tempelmann, † 1876 in Stockholm		schuf Pläne für Paläste und Gebäude in <i>Stockholm</i> .
Thibault, Jean Thomas, * 1757, † 1826. Schüler von Boullé, Paris. Ging nach Rom, dann nach Holland		restaurierte das <i>Rathaus</i> in <i>Amsterdam</i> und im <i>Haag</i> .
Thibaut. Lehrerv. Fontaine. cfr. Fouché, p. 8.		
Thierry, Jacques Etienne, * 1750 in Paris, † 1832. Schüler von Blondel und Radel		restaurierte das <i>Schloss d'Arcy</i> ; schuf Pläne zum Triumphbogen de l'Étoile, nicht ausgeführt.
Thierry, Etienne Jules, * 1787 in Paris		schrieb 1826 die Geschichte des Triumphbogens de l'Étoile (Plan von Chalgrin, umbildende Ausführung von Huyot und Blouet).
Thomas, William, London		schrieb: Original designs in Architect., London 1783 (enthält Villen, Tempel, Grotten, Brücken, Grabmäler usw.).
Thomon (Thomond), Thomas de, † 1816. Studierte 1780 in Paris	27. 132	vollendete in <i>Petersburg</i> das von L. Ph. Tischbein 1784 erbaute Theater (vergrößert und innen ausgeschmückt) 1805, cfr. Laudons Annalen VI, Nr. 27, 48, 50; baute daselbst 1805 die neue Börse („Das Gebäude umzieht eine ionische Kolonnade von 44 Säulen, und eine 18 Stufen hohe Treppe von Granit führt zum Eingang. Auf dem weiten Vorplatz stehen riesige Rostrasäulen, mit der antik geformten Ara auf den Kapitälen. Der Saal der Börse ist 46 m lang und 26 m breit und mit einem verzierten Tonnengewölbe überdeckt“); cfr. Vues et monuments de St. Pétersbourg par Salandrouse de la Mornay, Paris 1808.
Thormann, * 1800 in Wismar		baute: Theater in <i>Wismar</i> u. Privatgebäude daselbst.
Thormeier, Gottl. Friedrich, * 1773 in Dresden, † 1842. Erst Maler, dann Schüler von Hölzer	21. 61	baute: Badhäuser in <i>Tharandt</i> , <i>Welkisches Haus</i> in <i>Meissen</i> , Treppe der Brühlischen Terrasse in <i>Dresden</i> , Turm der Annenkirche daselbst, Wache, Dresden-Neustadt.
Thorpes, John		
Thouret, Nicol. Friedr., * 1767 in Ludwigsburg, † 1845 in Stuttgart. 1793 bis 1796 in Italien, wo unter Weinbrenners Einfluß er sich aus dem Maler zum Baumeister wandelte. In Stuttgart Hofbaumeister. Goethe rief ihn nach Weimar; nach <i>Saluccis</i> Abgang von Stuttgart kehrte er wieder dorthin zurück	173 167	1796—97 Ausbau von Schloß <i>Hohenheim</i> , Schloß- und Theaterumbau in <i>Weimar</i> , Katharinensospital in <i>Stuttgart</i> 1820—27, Kursaal in <i>Cannstatt</i> 1825—26, Privathäuser a. d. Königstraße in <i>Stuttgart</i> , 1838 Sockel zur Schillerstatue von Thorwaldsen, Badehaus in <i>Wildbad</i> 1839—47.
Thüme, Ad. Fr. Franz, * 1783 in Dresden, † 1826. Schüler von Hölzer und Klinsky. Lehrer der Ornamentik		

Biographie

Bauwerke

	Seite	
Tischbein, Chr. Wilh., * 1753 in Marburg, † 1859 in Schmiedeberg i. Schl.	174	baute das neue Schloß in <i>Fürstenstein</i> (i. Schles.?) 1797.
Tischbein, Ludw. Phil., * 1743 in Kassel, † 1808 in Petersburg. Kam 1779 nach Petersburg	27	baute in <i>Petersburg</i> das neue Theater (von Thomon erweitert, 1837 aber von Cabos gänzlich umgebaut).
Titel, Conr. Wilh., * 1754 in Potsdam, † 1832 in Berlin. Schüler von Gontard und Manger. Später nach Paris.		
Tocqueville		
Tokoloff		
Tottie, Charles	105	
Toussaint, Claude Jacques, * 1781 in Paris	28	baute die Bibliothek in <i>St. Petersburg</i> . schrieb: <i>Designs for sepulcral ornements, engraved by Edw. Ravenkroft, London 1838.</i>
Town, Ithiel		schrieb: <i>Manuel d'arch., on traité de l'art de bâti,</i> Paris 1827.
Traeger, F., Berlin		baute in <i>New York</i> .
Trombara, Giacomo, um 1800 in Parma		schrieb: <i>Sammlung von architekt. Verzierungen zu bürgerlichen Wohnhäusern, Landhäusern etc., 1825.</i> baute in <i>Petersburg</i> den neuen Kaiserl. Jägerhof und Stallhof, 1792 vollendet.
Uggeri, Angelo, * 1788 in Rom		machte antike Studien, antikisierende Bauten.
Unger, Georg Christian, * 1743 in Bay- reuth, † 1812	18	baute in <i>Potsdam</i> Galeriegebäude im Innern aus, in <i>Berlin</i> das Kadettenhaus 1781; Bauleitung bei den Türmen auf dem Friedrichstädter Markt.
Valadier, Giuseppe, * 1762 in Rom, † 1839, war unter Napoleon mit In- ventarisationarbeiten beschäftigt	9	baute San Pantaleo in <i>Rom</i> 1806 (cfr. Wasmuth, Bau- denkmäler Roms des XV.—XIX. Jahrhunderts).
Valadier, Luigi, Sohn des obigen	58	Plan zur Kirche des hl. Francesco di Paolo in <i>Neapel</i> . baute 1835 Palazzo Chiaja in <i>Neapel</i> .
Valente, Pietro, Neapel		baute Triumphpforten und Festdekorationen in <i>Wien</i> . baute in <i>Lyon</i> Fassade des Palais Saint-Pierre (später von Dardelle restauriert).
Valery, Theodor, * 1714, † 1800 in Wien		Castle Howard 1702—14, Blenheim Castle.
la Valfinière, N., Lyon		
Vanbrugh, John, * 1666, † 1726	21. 149	
	151. 153	
	171	
Vantini, Rodolfo, Mailand, † 1856	9	baute 1827 die Porta orientale.
Vanvitelli, Luigi, * 1700 in Rom, † 1773, 1751 in Neapel, cfr. Vita dell' arch. C. V. von Carlo Vanvitelli. Nap. 1823.	6. 174	baute als klass. Erstwerk das Schloß <i>Caserta</i> , außerdem: Hafen von <i>Ancona</i> , Spital dasselbst, Restaurations- arbeiten in <i>Rom</i> u. <i>Urbino</i> , Capella della Misericordia in <i>Macerata</i> , Olivetanerkirche in <i>Perugia</i> , Magda- lenenkirche in <i>Pesaro</i> , S. Augustinokirche in <i>Siena</i> , Restaur. am Pal. di Corte in <i>Mailand</i> ; Entwürfe zur Fassade am Dom zu <i>Mailand</i> (griech.-gotisch, nicht ausgeführt), Casino di Campli in <i>Resina</i> , Altar und Tabernakel in <i>Matalone</i> , Sala del pubblico in <i>Brescia</i> , Dekorationsarbeiten; in <i>Neapel</i> baute er die dorische Kolonnade vor San Spirito, das Forum Carolinum und die Kirchen dell' Annunziata, San Marcellino della Rotonda.
„Es zeigt sich bei ihm und einigen anderen vorzüglichen italienischen Meistern das Streben, von der Will- kür eines Bernini u. Borromini . . . zu einer strengeren Schulrichtigkeit zurückzukehren“. Nagler (cfr. auch Kugler, Handbuch S. 645)	175. 176	restaurierte die Sorbonne in <i>Paris</i> ; schrieb: „Restaur. des piliers du Panthéon français“, „Idées d'un ci- toyen français sur le lieu destiné à la sculpture des hommes illustres“, 1791, „Description du théâtre de Marcellus“ in <i>Rom</i> ; Plan zur Magdalenenkirche, nicht ausgeführt.
Vandoyer, Ant. Lanr. Thom., * 1756 in Paris, 1780 nach Rom		Mitarbeiter an Gailhabads Denkmäler der Baukunst aller Zeiten und Länder (von 1842 an erschienen). (Kugler, Fritz, besorgte die Ausgabe für Deutsch- land, Hamburg 1842.)
Vandoyer, Léon, * 1803, Sohn des vori- gen		
Vaudrières, Marquis de	12	

Biographie

Bauwerke

	Seite	
<i>Velten</i> , Jurry Maturiewitsch, * 1801		baute in <i>Petersburg</i> 1764 Kirche der hl. Anna-Katharina, 1770 Lustschloß Tschesme, gotisch, armenische Kirche.
<i>Victor</i> , Louis Nic., * 1731, † 1800	13	
<i>Viel</i> , Charles François, * 1745 in Paris, † 1819. Schüler von Chalgrin	13	baute in <i>Paris</i> Hospice Cochin, Mt. de Piété, i. d. rue de Paradis Hôpital de Piété, Palais de pharmacie centrale, Amphithéâtre de l'hôtel Dieu. V. bestritt die Möglichkeit der Restauration der Pfeiler des Panthéon — Rondelet bestätigte sie.
<i>Vignon</i> , Barthelemy, * 1766 in Lyon, † 1846. Schüler von Leroy, römisch-klassisch	55	Entwürfe von Ehrensäulen, Pläne zum Schlachthause, Bankhause, Handelsgerichtshof; baute: das Innere des Pal. de l'Élysée um, <i>Paris</i> , desgl. Schloß Neuilly (f. Mme. Murat), Schloß Malmaison; will in die Madeleine die oben genannten Profanbauten hineinbringen; schrieb sein „Mémoire“ darüber.
<i>Vignon</i> , P., * 1761, † 1828	15. 54	beginnt 1764 die Madeleine.
<i>Villanueva</i> , D. Juan de, * 1739, † 1811, und Diego, † 1785; zwei Madrider Architekten, die die Neuklassik Stuart und Revetts in Spanien vertreten	26	bauten in <i>Madrid</i> : Astron. Observ., Museo del Prado.
<i>Villers</i> , Jacques Louis Fr., in Paris. Schüler von Delespine		
<i>Villers</i> , Maxim, * 1836		
<i>Villot</i> , Jean, † 1844 in Paris. Später in Straßburg (ist etwa dasselbe für Straßburg, was Weinbrenner für Karlsruhe war)	75	baute Rathaus, Fontaine in <i>Cholet</i> , Pal. de Justice in <i>Saumur</i> , Halle in <i>Chemillé</i> , 1823 Säule in <i>St. Florent-le-Vieil</i> . schuf Gartenanlagen bei Longjumeau.
<i>Vingboons</i> , Phil.	17	baute in <i>Strassburg</i> : 1810 Theater (1804 nach Plänen von Rabin begonnen, aber ganz anders ausgeführt), Fruchthalle, Paläste und Privathäuser.
<i>Visconti</i> , Louis T. J., * 1790 in Rom; neigt schon zum Eklektizismus (Denkmal Richelieus in der rue Richelieu ist rokokomäßig)	125	Denkmalentwurf für Napoleon, cfr. Kunstblatt 1841, Nr. 97; schuf: Denkmal Napoleons im Dome des Invalides, <i>Paris</i> .
<i>Vitruvius</i> , Pollio, lat. architect. Über ihn schrieb: L'architettura di M. Vitruvio Polione colla traduzione italiana e commento del Marchese Perardo Galiani (Neapel 1758)		schrifte: De architectura (88).
<i>Vittoni</i> , Bernardo		
<i>Voit</i> , Joh. Michael, * 1771 in Ansbach, † 1846 in Augsburg		baute um 1750—70 in <i>Turin</i> mehrere Kirchen.
<i>Volkner</i>		baute in <i>Ulm</i> , <i>Eichstätt</i> , <i>Augsburg</i> (nicht Ansbach?) Kirchen, Schul-, Pfarr- und Privatgebäude.
<i>Volkoff</i>	28	baute den Palast den Eremitage in <i>St. Petersburg</i> an den Winterpalast zur Zeit Katharinas II., später abgebrochen (für Klenzes Bau).
<i>Vorherr</i> , Joh. Mich. Chr. Gust., Dr., * 1778 in Freudenbach. Reisen. 1800 Arch. zu Schlitz, 1803—06 in Fulda		erbaute das Taurische Palais in <i>St. Petersburg</i> .
<i>Wagner</i> , Georg, * 1804 in Torgau, † 1745		baute das Schloß zu <i>Schlitz</i> ; in <i>Fulda</i> : Neue Wilhelmstraße, eine neue Kirche, einige Schulhäuser, Hof-, Domäne- u. Salinenbauten; schrieb über den Landbau, cfr. 1821—30 Monatsblatt für Bauwesen und Landesverschönerung, Entwürfe von Landschulgebäuden 1811.
<i>Wailly</i> , Charles de, * 1729 in Amiens, † 1795 in Paris. Sein Apostel war weniger Palladio als Alessi	7	schrifte 1838: Zur Ästhetik der Baukunst.
<i>Ware</i> , Isaak, † 1766, Kunstschriftsteller und Architekt, um 1700 in Italien	150	baute in <i>Paris</i> : Hotel de Voyer, 1789 Odéon mit Peyre, Abb. in Paul Lacroix' „Directoire“, Häuser i. d. rue Richelieu, Pal. Spinola in <i>Genua</i> ; radierte eine Folge von 6 Blättern mit Vasen.
		übersetzte die „4 Bücher des Palladio“, gab Sammelwerke über J. Jones und andere Arbeiten heraus; baute 1749 Chesterfield house, Town hall, Oxford 1754.

Biographie

Bauwerke

	Seite	
Wedgwood (Wedgewood) Joshua, * 1730, † 1795	200	
Weinbrenner, * 1766 in Karlsruhe, † 1826 studierte in Italien. Näheres siehe im Text II. D.	14. 21. 39 58 60. 87 91. 104	
Weinlig, Chr. Traugott, * 1739 in Dresden, † 1799	14. 18. 21 116. 174 195. 215	baute: das Reithaus in <i>Dresden</i> , Pavillons daselbst und in <i>Pillnitz</i> ; schrieb: Briefe über Rom. Näheres cfr. Chr. Tr. Weinlig von Dr. Ing. Paul Klopfer (Verlag Ernst Wasmuth, Berlin).
Wiegmann, Rudolf, * 1805		schrieb über: Klenze, den Spitzbogenstil u. griechisch-klassische Untersuchungen.
Wilkins, William, Cambridge (um 1820), war in Rom, Sizilien, Klassiker bis zur Karikatur, cfr. Muthesius, Abb. 58	22. 24 154	baute: Downing College in <i>Cambridge</i> , King's College, Hof des Trinity College 1824, University Clubhouse in <i>London</i> , National Gallery
Winkelmann, Joh. Joach., * 1717, † 1768, cfr. C. Justi W., u. seine Zeitgenossen	115. 200	
Wolfram, Ludw. Friedr. Schüler von C. Fischer, 1818 in Würzburg		schrieb: Lehrbuch der gesamten Baukunst, 1833—42.
Wolframsdorff		Café Reale, Belvedere in <i>Dresden</i> .
Wolkow, Feodor, † 1803 in Petersburg		baute mit am Taurischen Palais in <i>Petersburg</i> .
Wood, John, * 1704 in Yorkshire, † 1754	22. 150 156. 158 198. 199 205	baute: (später sein Sohn und Ralph Allen) in <i>Bath</i> Pal. Eagle house Bathford 1717, St. Johns Hospital 1728.
Wood, Sohn, † 1782. Beide waren mit den Londoner großen Architekten nie zusammengekommen, und doch sind ihre Werke von jenen kaum zu unterscheiden	199. 205	schrieb: Queens square 1729, Prior Park, a Series of plans for Cottages or habitations for the Labourer etc. 1824, cfr. A. Green, the XVIII. century architecture of batte.
Woronichin	28. 43	
Wren, Christopher, * 1632, † 1723. Der englische Palladio eigentümlicher als Jones, völkischer mehr dem Fr. Mansart zu vergleichen	21. 22 45. 61 130. 149 198	<i>Petersburg</i> Kathedrale von Kasan 1802—11. baute in <i>London</i> : St. Pauls, 50 Kirchen, Häusersviertel nach dem Brand von 1666, Drury-Lane-Theatre bis zum Brände 1808 oder 1809, Greenwich Hospital Hampton Court.
Wust, Franz, cfr. Brenner	24. 81	
Wyatt, Benjamin, London	84. 85 154	baute in <i>London</i> : 1812 an Stelle des von Wren erbauten Drury Lane-Theaters ein neues, im dorischen Stil, Shakespearestatue 1820 auf dem Portikus. Schrieb ein Werk: Observations on the design for the Th. royal, Drury Lane, London 1813. 1825 Sutherland-house (mit Ph. Wyatt) Residence des Herzogs von York im dorischen Stil. 1827 Crockford Clubhouse in gemischt korinthischem Stil. Schrieb über seine Werke 1812.
Wyatt, James, * 1748, † 1813 in London, Vater des obigen	23. 24	baute in <i>London</i> : 1772 Pantheon i. d. Oxford Street, 1809 Landsitz des Mr. Codrington in <i>Doddington</i> , cfr. Dallaway, Kunstblatt 1841, Nr. 35.
Wyatt, Philipp, † 1836, Bruder von Benjamin	24	baute in <i>London</i> : 1825 Stafford house, ein Viereck von 40 × 43 m.
Wyatt, Samuel, London		baute in <i>London</i> 1793—95: Trinity house im ionischen Stil.
Wyatville, cfr. Ashton	144	
Wynne, † um 1700. Palladianer mit eigener Richtung in der Nachfolge von Chr. Wren		
d' Yvri, Pierre Contant, * 1698, † 1777	13	ist Miterbauer der Madeleine in <i>Paris</i> .
Zais, Johann, † 1820		baute: Kursaal in <i>Wiesbaden</i> .
Zanoja, Giuseppe		baute die Westfassade am Dom zu Mailand.
Zauth, Ludw., von, um 1840 in Breslau	9	baute: Theater in <i>Cannstatt</i> .

Biographie**Bauwerke**

Seite	
	baute: Schulhaus in <i>Winterthur</i> , Pfandhaus u. Blinden-Institut in <i>Zürich</i> .
	baute in München: St. Bonifaziuskirche 1835 (basilikal), Kunstausstellungsgebäude, der Glyptothek gegenüber, cfr. Kunstblatt 1847, Nr. 1.
	baute: Dom zu <i>Neapel</i> , bischöfliches Palais in <i>Calvi</i> , Kirche und Kloster S. Giorgio in <i>Benevento</i> , Villa Fürst in <i>Supino</i> und <i>Portici</i> .
	schuf: Plan zur neuen Börse in <i>Amsterdam</i> , danach dann die Ausführung; Gartenanlagen in <i>Haarlem</i> , <i>Soestdyck</i> , <i>Utrecht</i> mit Orangerien, kleine Pavillons usw.
17	baute in Utrecht eine katholische Kirche.
168	

Verzeichnis der Bauwerke

* bedeutet Abbildung

Kirchen und kirchliche Gebäude

<i>Amsterdam.</i> St. Katharyna (Suys) 16, 57, 58, 59*	<i>Genua.</i> Sa. Annunziata (Ricca) 51, 52*	<i>Meran.</i> Hochaltar Pfarrkirche (Pirchstaller)
<i>Ansbach.</i> Ludwigskirche (Weinbrenner?) 59, 60, 61*	<i>Grau</i> in Ungarn. Gruftkapelle (Pack)	<i>Metz.</i> Abtei St. Louis (Blondel d.J.)
<i>Antholz.</i> Pfarrkirche (Santer)	— Plan z. Domkirche (Kühnel)	<i>München.</i> Bonifaziuskirche (Ziebold 1835)
<i>Bercy.</i> Kirche (Chatillon)	<i>Hechingen.</i> Pfarr-Stiftskirche (M. d'Ixnard 1782) 61, 62*	— Inneres der protestant. Kirche (Metivier)
<i>Berlin.</i> Franz. Kirche (Boumann)	<i>Karlsruhe.</i> Evangelische Kirche (Weinbrenner) 58, 59, 60*, 104	— Protestant. Kirche (Pertsch)
— Hedwigskirche (Boumann) 18	<i>Kassel.</i> Neust. Kirche (Jussow)	— Synagoge (Metivier 1824—25)
— Nikolaikirche (Schinkel)	— Katholische Kirche (Dury)	<i>Nanuw.</i> St. Aubin (Pizzoni 1751 bis 67) 14
— Türe am Gendarmenmarkt (Gontard 1780) 18, 39, 41*	<i>Kirchton.</i> Jesuskirche (Riedel)	<i>Nans.</i> Kirche (Lantoin)
— Werderkirche (Schinkel) 19	<i>Kischewo</i> (Rufbländ). Kirche (Speetl)	<i>Neapel.</i> S. Francesco da Paolo (Bianchi) 9, 43, 63, 64*
<i>Bologna.</i> Kirche St. Domenico (Sotti)	<i>Kopenhagen.</i> Erlöserkirche 61, 62, 63*	— K. dell' Annunziata (Vanvitelli)
— Kirche Mad. di San Luca (Sotti)	— Frauenkirche (Hansen) 55, 56, 57*	— K. della Rotonda (Vanvitelli)
<i>Bozen.</i> Fass. d. alten Domkirche (Pirchstaller 1785—90)	— Israel-Tempel (Hetsch)	— San Marcellino (Vanvitelli)
<i>Breslau.</i> Kirche der 11 000 Jungfrauen (Langhans)	<i>Leipzig.</i> Innerer Umbau der Thomaskirche (Dauthe 1781)	— San Spirito Colonade
<i>Brixen.</i> Fass. Dom (Pirchstaller 1781)	— Nikolaikirche (Dauthe 1784) 66*	<i>Noissy-le-Sec.</i> K. v. (Guénepin)
<i>Brunneck.</i> Pfarrkirche (Santer)	<i>London.</i> All Saints Church (Nahs 1824) 24	<i>Noraro.</i> Turm von San Gaudenzio (Alfieri)
<i>Brüssel.</i> Kirche St. Jaques zu Coudenberg (Montoyer 1785) 16, 52, 56, 58*, 60	— Hannov. Kapellen (Cockerell)	<i>Nürnberg.</i> Deutschhauskirche (Neumann) 14, 44, 45*
— Jakobskirche (Montoyer 161)	— hosp. Regentpark	<i>Oldham.</i> Kirche (Barry)
<i>Campagna.</i> Dormitorio (Pompei)	— Kirche der St. Cath. (Poynter)	<i>Pan.</i> Plan zur Ludwigskirche (Latapie)
<i>Chaillet.</i> Peterskirche (Goddle)	— Kirche des heiligen Pankras (Inwood 1822) 24	<i>Paris.</i> Dom d. Invalides (Bruant) 29*, 30*, 32, 33, 35
<i>Comesaggio.</i> Pfarrkirche (Bianzani)	— Pantheon Oxfordstr. (J. Wyatt)	— Fassade der Kirche de la Mercy (Boffrand)
<i>Darmstadt.</i> Kath. Kirche (Moller 1827) 67*	— Paulskirche (Wren) 35, 45, 46*	— Fassade St. Eustache (Moreau und M. de Jony) 47, 50*
<i>Dijon.</i> Kath. Kirche (Moiette)	— Penitentiary (Smirke 1806)	— Institut de France 35*
<i>Dresden.</i> Annenkirche (Thormeyer) 61, 62*	— Trinity house (S. Wyatt 1793 bis 95)	— Kapuzinerkloster rue d'Autin (Brogniart)
— Frauenkirche 38*	<i>Losan.</i> Kirche (Riedel)	— Kirche des heil. Borromäus (Mangin)
— Hofkirche (Chiavari) 61*	<i>Lüttich.</i> St. Véronique 52, 60	— Madeleine (Content d'Ivry) (begonnen) 10, 13, 52, 54, 55*, 56*, 57, 60, 65, 132, 179
— Johanniskirche (E. Eigenwillig 1789—95)	<i>Luxemburg.</i> Kirchen u. Abteien (Deweze) 16	— Madeleine (Conture), neue Pläne, die zur Ausführung kommen, von Vignon Huive beendet
— Kreuzkirche (Esener bis 1769)	<i>Lyon.</i> Freimaurerloge (Cochet)	— Madeleine (Vignon)
— Reformierte Kirche (Loeke)	<i>Macerata.</i> Capella della Misericordia (Metivier) Vanvitelli	— Mairie des 5. Bezirks 39*
— Turm d. Kreuzkirche (Höltzer 1788)	— Dom zu (Morelli) 8	— Pantheonkuppel (Rondelet)
— Waisenhauskirche (Eigenwillig 1777—80)	<i>Madrid.</i> San Francisco el Grande (Sabatini) 26	— Pantheon (Soufflot) 13, 18, 28, 35, 36*, 37*, 38, 39, 40, 43, 47, 62, 63, 64*, 65, 67, 107, 202
<i>Edinburg.</i> St. Georges Church 39, 40*	<i>Mailand.</i> Renais. Fas. a. Dom (Amati)	— rest. St. Sulpice (Mangin) 8
<i>Erlau</i> (Ungarn). Domkirche (Joh. Hild 1837)	— San Ambrogio 58	12, 45, 47, 48*, 49*
<i>Foligno.</i> Kirche der Nonnen von St. Trinita (Murena)	— St. Carto (Amati)	— Säulenalle am Louvre 46
<i>Frankfurt a. M.</i> Franz. Kirche (Goetchen-Pl.) (Mack 1789—93)	<i>Mainz.</i> Kuppel Dom (Moller) (1870 abgebrannt)	— Ste. Chapelle 99
— Paulskirche (Hess d. J. 1792 bis 1833) 67	— Vierungsdom (Neumann 1770)	— St. Dame de Lorette (Lebas) 52, 54
<i>Genf.</i> Fassade von St. Pierre (Alfieri)	<i>Mantua.</i> St. Andrä (Salucei)	
	<i>Marino.</i> Hauptkirche (Serra)	
	<i>Marseille.</i> Protestantische Kirche (Penchaud)	
	<i>Manbenge.</i> St. Pierre 52*, 60	

- Paris.* St. Denis du St. Sacrément (Godde) 52
 — Ste. Marie de Batignolles 52, 53*
 — St. Phil. du Roule (Chalgrin) 13, 52, 53, 54*, 60, 65, 73
 — St. Vincent de Paul (Hittorf 1844), von Capere begonnen
 — St. Vincent de Paul (Umbau) (Lepère) 47, 51*
Perugia. Olivetanerkirche, Kirche der Olivetaner (Vanvitelli)
Pesaro. Magdalenenkirche
Pest. Leopoldstädter Kirche (Hild, Josef)
Poissy. (Poissy) Kapelle (Goy)
Possagno (Venedig). Kirche (Selva) 8
Potsdam. Heiligegeistkirche (Grael) 18
 — Nikolaikirche (Schinkel 1830) 40*
 — Turm der Sophienkirche (Grael) 18
Reichenbach i. B. Grabkapelle an d. Pfarrkirche (Langhans d.J.)
Rom. Chiavica (Murena)
 — Kirche von Carboniario (Soli)
 — Ostfassade S. Giov. in Laterano (Galilei) 1755
Rom. Sakr. d. K. Santgostinio, Haus der Karthäuser von la Lucca della (Murena)
 — San. Pantales (Valadier 1806) 58
 — St. Peter 33, 35, 36*, 38, 44, 62, 202
 — Sapienza 33*
 — Ursulinerkirche (Campores)
Rouen. St. Paulskirche (Bouilly)
St. Blasien. Abteikirche (d'Isenard, Pipage) 43, 44, 61, 63.
 — Kirche (M. d'Isenard 1770) 28
 — Münster (Aman)
St. Germain. 2 Kirchen (Peyre)
St. Petersburg. Isaakskirche (Montferrand vollendet 1828) 28
 — Isaakskirche (Klenze) 40, 42*, 43
 — Isaakskirche (Brenna vollendet 1802)
 — Isaakskirche (Stengel-Brenna) 43*
 — Kasan-Kathedrale 43*
 — Kathol. Kirche (Starow)
 — Kirche der Anna und Katharina (Velten 1764)
 — Newskykirche (Starow)
St. Rémy. Pr. Kirche (Peuchaud) 28
Sarengo. Pfarrkirche (Pini)
- Theater**
- Aachen.* Schauspielh. (Schinkel)
Antwerpen. Theater 74*, 76, 77
Beauvais. Theater (Landon)
Berlin. Königstädter Schauspielhaus (Ottmer)
 — Opernhaus 18, 75*, 76*, 77, 78
 — Kgl. Schauspielhaus 91, 92*, 93, 126 (Schinkel)
 — Theater (Schinkel)
 — Umbau d. Opernh. (Langhans)
 — Volkstheater (Ottmer 1824) 19
Besançon. Schauspielsaal (Le Doux)
Bologna (1763). Theater (Galli de Bibiena)
Bordeaux. Theat. (Louis 1777) 82
Brüssel. Theater (Delespine)
 — Theater (Damesme 1817)
Cannstatt. Theater (Zanth)
Charlottenburg. Komödienhaus a. Schl. (Langhans 1788)
Danzig. Stadttheater 77*, 78
Dessau. Fassade u. Inneres des Theaters (Pozzi)
Dortmund. Theater 90
Dresden. Theater 5, 76
Florenz. Theater (La Pergola) (Galli di Bibiena)
Frankfurt a. M. Theater (Quaglio)
Gent. Theater (Roelandt 1837) 16, 80, 81*, 100, 121
Genua. Teatro Carlo Felice 8, 87*, 88
- Glogau.* Stadttheater 78*
Hannover. Theater (Laves)
Havre. Theater (Labadie)
Imola. Theater (Morelli)
Karlsruhe. Theater, Inneres (Schmidt, Fr. Chr.)
Kassel. Opernhaus (Dury 1769)
Koblenz. Theater (Krahe)
Köln. Theater (Biercher)
Leipzig. Altes Theater (Weinbrenner) 90*, 91
 — Neues Theater (Langhans d.J.) 93*
London. Coventgarden-Theater (Smirke 1808)
 — Drury-Lane-Theater (Wyatt 1812) 24, 81, 82, 83*, 84
Lyon. Theater 71
Magdeburg. Pläne, Theater (v. Erdmannsdorf 1790)
Mailand. Th. della Scala (Piermarini 1776—78) 23, 82, 84*, 85*, 86*, 87, 90, 121, 133
Mainz. Theater (Moller 1833) 76
Mannheim. Theater (Quaglio)
Mantua. Virgilisches Amphitheater (Cantoni)
Meiningen. Th. Kasino (Ottmer 1829)
München. Opern. (K. v. Fischer)
 — Kgl. Hoftheater (1818, 1823 abgebrannt, durch Klenze wieder aufgebaut nach Fischers Plänen) 21, 89*, 92
- München.* Odeon (Klenze) 79
 — Residenztheat. (Cuvilliez) 78
Nantes. Theater (Crucy)
Neapel. Th. San Carlo (St. Niccolini) 8, 88*
Nürnberg. Theater (Schmidtner)
Paris. N. Th. der kom. Oper 1829 (1887 abgebr.) (Huvé) 71*, 72
 — Opernhaus (Louis) (im Palais Royal 1781)
 — Opernsaal (rue le pelletier) (Debret 1819)
 — Salle des Ambigue Comique (Lecomte Hittorf)
 — Théâtre français 70*, 72*
 — Th. des variétés (Beaumont)
 — Th. Favart (Bienaimé)
 — Th. des nouveautés (Debret 1826)
 — Th. de l'Ambigue Comique 72, 73
 — Théâtre Faydeau (Le Grand Molmos)
 — Th. du palais royal (Moreau 1778)
 — Th. Odéon (Chalgrin) 13, 39, 72*, 73*, 74, 75, 76
 — Th. de la gaité (Peyre, A. M.)
 — Th. de la porte St. Martin (Lenoir)
 — Th. de la cité (jetzt Prade) (Lenoir)
Parma. Theater (Donati)
Pest. Neues Theater (Aman)

Pistoja. Theater (Galli de Bibiena)
Potsdam. Schauspielhaus 78
Rheinsberg. Theater (Hennert)
St. Petersburg. Großes (steinerne) Theater, völlig umgebaut (Michailow 1784)
— Hoftheater (Quarenghi)
— Neues Theater (Tischbein) 27
— Michailoffsches Theater (Brülow)
— Th. Alexandre (Rossi) 28

St. Petersburg. Th. d. Eremitage (Quarenghi 1780) 27
Schönbrunn-Wien. Theater (Hetzendorf von Hohenburg 1763)
Schwedt. Schauspielhaus (Boumann d. J.)
Siena. Theater (Galli de Bibiena)
Strassburg. Theater (Villot 1810) 74*, 75
Tordino. Theater (Targuini)
Turin. Theater (Alfieri)

Turin. Theater (Borra), erneuert
Venedig. San Maurizio (Selva & Diedo) 8
— Th. della Fenice (Selva 1800 bis 06) 8
Verona. Liebhabertheater (Pozzi)
— Vittoria-Theater (Perez) 26
Versailles. Opernhaus 71
Weimar. Theater (Thouret)
Wien. Plan für Theater (Aman)
Wismar. Theater (Thormann)
Wolfenbüttel. Theater (Ottmer)

Konzertsäle

Amsterdam. Gesellschaftshaus Felix Meritis 79
Berlin. Schauspielhaus 20, 79, 80*
— Singakademie (Ottmer 1823) 79, 81*

Bern. Hotel de Musique (Sprüngli)
Brescia. Sala del pubblico (Vanvitelli)
Leipzig. Gewandhaus (Dauthé 1780—83) 79* (Giesel als Maler)

Leipzig. Kristallpalast 91*
Stupigni. Saal (Alfieri)
Wiesbaden. Kursaal (Zais)
Zarskoje Selo. Konzertsaal (Quarenghi)

Justizbauten

Agen. Justizpalast (Poitevin)
Aix. Sep. Gericht (Penchaud)
— Pal. de la cour royale (Penchaud [Plan])
Bordeaux. Justizpalast (Clocher)
Brüssel. Conseil de Brabant (Guymard) 16

Draguignan. Justizpalast (Penchaud [Plan])
Dresden. Verwaltungsgeb. 190
Gent. Justizpalast (Roelandt 1837) 16, 80, 100, 121
Marmande. Justizpal. (Poitevin)
Orléans. Pal. de justice (Pagot)

Paris. Justizpalast (Antoine) 13, 96, 99*, 100, 110, 117, 138
St. Etienne. Justizpalast (Gabio)
Saumur. Pal. de Justice (Villers)
Toulon. Pal. de Justice (Lantoin)
Versailles. Handelsgericht (Goy)
York. Plan z. Landgericht (Carr)

Verwaltungsbauten

Amsterdam. Das ehemalige Rathaus (Kampen) 16, 101*, 102
Berlin. Oberverwaltungsgericht (Gontard)
Brüssel. Palais der Generalstaaten (Guymard) 94*, 99
Châlons. Hôtel de la préfecture (Durand 1758)
Cholet. Rathaus (Villers)
Dresden. Landhaus (Krubsacius) 98*
Grätz. Rathaus (Stadler)
Gröningen. Stadthaus (Husly) 17
Holzminden. Kreisdirektion (Ottmer)
Karlskrona. Rathaus 203*, 204
Karlsruhe. Rathaus (Weinbrenner) 103*
Köln. Regierungspalast (Bicker) 98

Langres. Hôtel de ville (Durand 1772)
Lünen. Rathaus (Quaglio 1783—90)
Lille. H. de la préfecture (Lengneuse 1786)
London. Council office (Soane)
— Mansion-House (Dance 1739) 23, 53, 100*, 101, 102, 132
Lorgues. Stadthaus (Lantoin)
Maastricht. Rathaus. (Port) 17
Madrid. Marineministerium (Sabatini) 26
Marmande. Stadthaus (Poitevin)
München. Kriegsministerium (Klenze)
Neuchâtel. Stadth. (Plan) (Paris)
Paris. Chambre des députés (Poyet) 95*, 96*, 97*, 117
— Zollgebäude (Lusson 1829)

Pest. Altes Stadthaus (Pollack)
Potsdam. Rathaus (Boumann d. Ä.) 18, 102*, 103
Prag. Zollgebäude 1811
Rheinsberg. Rathaus (Hennert)
Rouen. Hôtel de ville (Bouilly)
— Rathauspläne (Carpentier)
— Rest. Stadthaus (Cochet)
St. Petersburg. Fass. d. Admiraltätsgebäudes (Felten)
— Generalstabsgebäude (Quarenghi) 27
St. Raphael. Stadthaus (Lantoin)
Weesp. Stadthaus (Husly) 17
Wien. Parlamentsgebäude (Hansen) 97
— Reichsratsgebäude (Hansen) 122
Zürich. Pfandhaus (Zeugherr)

Krankenhäuser und Bäder

Ancona. Spital (Vanvitelli)
Arras. Hospiz (Clavureau)
Beauvais. Hotel Dieu (London)
Berlin. Invalidenhaus (Boumann d. Ä.)
Bowry. Plan zum Hospiz (Paris)
Brüssel. Hospiz (Partoes 110)
Cannstatt. Brunnenhalle (Thowret)
Cento. Hospiz u. Friedhof (Soli)
Dresden. Josephinenstift (Exner)
Frejus. Hospiz (Lantoin)
Ivrea. Hospiz (Poncino-Vaglia)

Kreuzberg. Gr. Armenhaus (Langhans)
Klampenborg. Bad (Binderböll)
Langres. Hotel Dieu (Durand 1774)
Löwen. Das neue Hospital (Arenberg) 110*
— Hôpital militaire 110
Lyon. Hotel Dieu (Soufflot) 13, 36, 108, 109*, 110, 139
Marseille. Hospiz auf der Rhede (Penchaud)
München. Fassade des Krankenhauses (K. v. Fischer)

München. Allgem. Krankenhaus (Schedel v. Greifenstein)
Orléans. Hospital der Fremden (Pagot 1828)
Padua. N. Hospiz (Cerati)
Paris. Amphitheater im Hotel Dieu (Viel)
— Hôpital de la Charité (Antoine) 110, 111*
— Hôpital Layenne 110*
— Hospice Codrin (Viel)
— Hospital Beaujou 110
— Hosp. de Pitié (Viel)

<i>Paris.</i> Hosp. St. Michel (Destailleur)	<i>Patay.</i> Hospiz (Pagot)	<i>Tharandt.</i> Bad Tharandt (Thormeyer)
— Hotel Dieu (Clavareau) 110	<i>St. Michel.</i> Mil.-Spital (Ondet)	<i>Wildbad.</i> Bad (Thouret)
— Hot. d. Invalides (Bruant) 108	<i>St. Petersburg.</i> Armenhospital (Gilardi)	<i>Zarskoje Selo.</i> Bad (Quarenghi)
— Portal im Hofe der Charité (Antoine)	<i>Stuttgart.</i> Katharinen-Hospiz (Thouret 1820)	27

Gefängnisse

<i>Angoulême.</i> Gefängnis (Abadir)	<i>Corent.</i> Gefängnis (Lussault)	<i>München.</i> Fronfeste am Anger (Pertsch 1820)
<i>Berlin.</i> Militär-Arrestanstalt (Schinkel) 107*, 108	<i>Draguignan.</i> Gefängnis (Lantoin)	<i>Paris.</i> „La Force“ 105*, 107
<i>Brüssel.</i> Gefängnis (Delespine)	<i>Gent.</i> Gefängnis 105	<i>St. Etienne.</i> Gefängnis (Gabio)
— Stadtgefängnis (Damesme 1813) 107	<i>London.</i> Newgate (Dance) 23, 104*, 105, 106, 107	<i>Toulon.</i> Gefängnis (Lussault)
<i>Clermont.</i> Zentralgefängnis (Landon)	<i>Murmande.</i> Gefängnis (Poitevin)	<i>Versailles.</i> Gefängnis (Goy)
		<i>Würzburg.</i> Frauenzuchthaus (Speeth) 106*, 108

Schlösser und Wohnhäuser

a) Schlösser

<i>Bayreuth.</i> Schloß Bayreuth (Gontard 1759—63) 164, 174	<i>Compiègne.</i> Einrichtung vom Schloß (Percier für Bonaparte)	<i>Karlsruhe.</i> Schloß (Retti) 167
<i>Benouville</i> (Normandie). Schloß (Ledoux)	<i>Dessau.</i> Georgium (v. Erdmannsdorf) 171, 173	— Markgräffl. Palais 39
<i>Benrath</i> (Kreis Düsseldorf). Schloß mit Hofstallung (Pigage 1755 bis 75) 167	— Luisium (v. Erdmannsdorf) 172*, 173	<i>Kassel.</i> Palais mit Küchenpavillons (Du Ry)
<i>Berlin.</i> Frontbau Prinzessin-Palais (Gentz 1811)	— Schloß Wörlitz (v. Erdmannsdorf 1770) 171*, 172, 173, 185	— Stadtschloß 194*
— Palais Kaiserin Friedrich 186	<i>Dresden.</i> Gartenpalais für Prinz Anton (Krubsacius) 17	<i>Koblenz.</i> Schloß (Peyre) 168*, 180, 181*
— Palais Prinz Heinrich Universität (Boumann d. Ä.) 18, 186	— Jap. Palais (de Bodt)	— Schloß 187
— Plan zum neuen Schloß (Manger 1764)	— Palais Lüttichau 190	— Saal-Innendekoration i. Schl. (Peyre, A.)
— Schloß 127	— Pavillon im engl. Garten (Schade)	<i>Kopenhagen.</i> Gräfl. Moltkesche Palais
— Schloß Bellevue (Gontard) 164, 165*	— Prinz Max Palast (Giesel)	— Propyläen z. K. Pal. (Harsdorf)
<i>Bonn-Poppelsdorf.</i> Schloß 167	— Taschenberg-Palais (Exner)	— Restaur. Schl. Christiansby (Hansen, Chr. Fr.)
<i>Braunschweig.</i> Res.-Schloß (Ottmer 1826) 181, 182*	— Vitzthumb Schönbürgisches Palais (Höltzer 1774)	<i>Laeken.</i> Schloß (Percier für Bonaparte) 16
<i>Breslau.</i> Hatzfeldsches Palais (jetzt Regierungsgebäude) (Langhans) 19	<i>Eisgrub.</i> Schloß (Hardtmuth, Jos.)	— (Brüssel). Schloß (Montoyer 1781) 161*, 162*, 215
<i>Brighton.</i> Palais (Porden 1820)	<i>Feldberg.</i> Schloß (Hardtmuth, Jos.)	<i>Landsborough.</i> Palast Burlington
<i>Bruggelette.</i> Château (Dewez 1760)	<i>Fernay.</i> Schloß (Lenoir)	<i>Latham Hall.</i> Schloß (Leoni) 155, 156*
<i>Brüssel.</i> Palais du roi (Guymarck) 95, 137	<i>Fontainebleau.</i> Salle de Diane, Schloß (Hurtault d. Percier, Fontaine) 148	<i>London.</i> Westminster Palace (Soane 1822) 23
— Palais du roi (v. d. Straeten 1815)	<i>Franco.</i> Kastell (Scamozzi)	<i>Lundenburg</i> (Österreich). Schloß (Hardtmuth, Jos.)
— Palais des Prinzen von Oranien (v. d. Straeten 1823) 16, 95	<i>Frejus.</i> Bischöfl. Pal. (Lantoine)	<i>Lunéville.</i> Schloß (Boffrand)
— Palais Royal 170, 180, 181*	<i>Fürstenstein.</i> Schloß (Tischbein, Chr. 1797) 174	<i>Mailand.</i> Königsvilla 180
<i>Casal Maggiore.</i> Palast (Bianzani)	<i>Genua.</i> Palais Spinola (Chr. de Wailly) 7	— Pal. belgiojoso (Piermarini) 7, 176*
<i>Caserta.</i> Schloß (Vanvitelli) 6, 26, 109, 171, 174, 175*	<i>Gotha.</i> Res.-Schloß (Renié)	— Pal. d. corte Reale (Vanvitelli)
<i>Charlottenburg.</i> Belvedere (Langhans) 19	<i>Greiz.</i> Schloß, südlicher Teil (Riedel, J. G.)	— Pal. Reale (Piermarini 1771 bis 1774)
— Pavillon am Charlottenburger Schloß (Schadow, A. D., 1821 bis 25)	<i>Grodnó</i> (Polen) Schloßflügel (Knöbel)	— Pal. Villa Reale (Piermarini 1790) 7, 176, 177*, 180
<i>Charlottenhof.</i> Schloß (Schinkel) 166*	<i>Guda</i> (Spanien?) Palast (Guiao 1827)	<i>Mannheim.</i> Linker Flügel der Residenz (Pigage)
<i>Chiswick.</i> Palast (Burlington)	<i>Haag</i> (neu). Residenz (Greif de, Jean)	<i>Menars.</i> Bauten u. Schloßgarten (Soufflot)
<i>Compiègne.</i> Schloß (Gabriel) 148	<i>Hannover.</i> Ausbau des Residenzschlosses (Laves)	<i>Modena.</i> Palast (Soli).
	<i>Hohenheim.</i> Schloß (Fischer) 167, 168*	<i>Monrepos.</i> Schloß (de la Guépière, Rettileger)
	<i>Hubertusburg.</i> Schloß (Locke)	<i>Monza.</i> Kgl. Villa (Piermarini) 7
	<i>Jouy.</i> Fass. v. Schl. (Bieniaime)	<i>Moritzburg i. S.</i> Fasanerieschloß (Schade 1769—82)

<i>Moskau.</i> Treppe im Kaiserlichen Palais (Quarenghi)	<i>Picadilly.</i> Palast (Burlington)	<i>Schottland.</i> Pal. Hopeton (Bruce)
<i>München.</i> Festsaalbau der Residenz (Klenze)	<i>Pillnitz.</i> Plan v. Schloß (Longuelune)	<i>Seneffe.</i> Schloß (Dewez 1760)
— Inneres im Palais Prinz Karl (Engl. Garten) (Metivier)	— Schloß 174	157, 158*
— Königsbau (Klenze)	<i>Poitou.</i> Schloß (Lemercier) 141	<i>Solitude.</i> Schloß (de la Guépière, Retti, Leger) 162, 167, 167
— Pal. Prinz Heinrich Karl (im Engl. G.) (K. v. Fischer) 21	<i>Potsdam.</i> Communis (Gontard) 18, 163*	<i>Socstdyck.</i> Lustschl. (de Greef) 156, 157*
— Ställe z. ob. Palast (Metivier)	— Marmorpalais (von Langhans, voll. 1788) 19, 164*	<i>Stratton.</i> Schloß (Dance)
<i>Namur.</i> Château marche les Dames (Payen d. Ä. 1803)	— Neues Palais (Manges u. Buring, 1763 Holland) 18, 163, 164	<i>Stuttgart.</i> Schloß (de la Guépière, Retti, Leger)
<i>Nancy.</i> Schloß (Boffrand)	— Schloß auf dem Gute Paretz (Gilly 1796)	— Schloß (Thowret) 167, 181
<i>Narbonne.</i> Palais (Dounat)	— Schloß Sanssouci 18, 77, 162, 163	<i>Tervueren</i> (1817). Pavillon (von der Straeten) (abgebaut) 159, 160*
<i>Neuilly.</i> Inneres vom Schloß (Vignon)	— Stadtenschloß (de Bodt)	<i>Thallwitz.</i> Schloß (Krubsacius) 18, 167*
<i>Openweiler.</i> Schloß 167	— Villa Fürst Liegnitz (Schadow)	<i>Toulouse.</i> Erzbischöflicher Palast (d'Aviller)
<i>Ötringen.</i> Innenausbau v. Schloß (Glenz)	<i>Rastdorf</i> (Holst.). Schloß (Hansen, Chr. Fr.)	<i>Turin.</i> Palastfass. (Pelagi 1836)
<i>Ottewisch.</i> Schloß (Krubsacius) 18, 167*	<i>Regensburg.</i> Schloß für Fürst von Thurn u. Taxis (Metivier)	<i>Verona.</i> Fass. v. Pal. Spolverini (Pompei)
<i>Oxford.</i> Blenheim Castle (Vanbrugh) 149*	<i>Rheinsberg.</i> Pav. am Schloß (Boumann d. J.) 165	<i>Vignola.</i> Pal. Belucci (Soli)
<i>Pardoel</i> (Holstein). Schloß (Hansen, Chr. Fr.)	<i>Rom.</i> Palais Pamili (Amally) — Palazzo Farnese 138	<i>Versailles.</i> Schloß Groß-Trianon 145*, 146*, 147*
<i>Paris.</i> Fassade du Palais royal (Moreau 1770)	<i>Rosenstein</i> (Stuttgart). Schloß Rosenstein (Salucci 1824—29) 173*, 174	— Klein-Trianon (Gabriel) 13, 147*, 193, 194, 215
— Garde meubles 99, 114, 147, 178, 179*, 180, 193	<i>St. Cloud.</i> Belvedère v. Schloß (Const. d'Ivry) 148	<i>Vinderhoute.</i> Schloß (Dutry d. Ä.) 159*, 161
— Inneres v. Pal. Royal (Const. d'Ivry)	<i>St. Petersburg.</i> Kaiserl. Jägerhof 1792 (Trombara)	<i>Warschau.</i> Bad zum Schlosse Caszinsky (Longuelune)
— Inneres v. Schloß Malmaison (Vignon)	— Palais an der blauen Brücke (Stackenschneider)	— Gartenpal. im Sächs. Garten (Longuelune)
— Kl. Palais des Herzogs von Orleans (Brogniart)	— Paläste (Quarenghi)	— Palais des Grafen Brühl (Knöbel)
— Palais Bourbon (Girardini) 96	— Sommerpal. des Herzogs von Leuchtenberg (Stackenschneider)	<i>Weimar.</i> Schloß (Gentz 1801) 174
— Palais Royal (Percier u. Fontaine) 148	— Taurisches Palais (Starow! 1788—91)	<i>Wien</i> (Herrengasse). Fass. vom Pal. Lichtenstein (Hardtmuth 1792)
— Pavillon de la bossière (Carpentier)	— Taurisches Palais (Volkoff) 28	— Inneres vom Palast d. Grafen Palfy (Moreau)
— Schloß Aligre (Dorotte)	— Winterpalast (Felsen)	— (Josephplatz). Lustschloß des Grafen Fries (Hetzendorf von Hohenberg)
— Treppe im Palast Luxemburg (Chalgrin) 13	— Winterpalast (Strassoff und Brulloff, 1839 fertig)	— Pal. des Erzherzogs Albrecht (Montoyer 1801—04)
— Tuilerien (Percier und Fontaine) 148	<i>Saresbury</i> (wie Trianon). Palast (Patte)	<i>Wilhelmshöhe.</i> Schloß (Dury, Jussow) 169*, 170, 171, 173, 215
<i>Pest.</i> Marczibanyisches Palais (Hild, Joseph)	<i>Schleissheim.</i> Schloß 168	<i>Zweibrücken.</i> Residenz (Patte)
<i>Piacenza.</i> Pal. von Anguissolo (Morelli)	<i>Schlitz.</i> Schloß (Vorherr)	
b) W o h n h ä u s e r		
<i>Aachen.</i> Bürgerhäuser (Conveu) 188	<i>Braunschweig.</i> Haus a. Auguststor (Langwagen)	<i>Frankfurt a. M.</i> Häuser a. d. Zeil (v. Rumpf, Heß, Burnitz 1780)
<i>Amsterdam.</i> Gesellschaftshaus Felix meritis (Husly) 7	— v. Vettheimisches Haus (Langwagen 1789—90)	— (Bockenheimer Landsitz) Gouard'sches Haus (Salins)
<i>Bath.</i> Prior Park (Wood) 150*, 151*, 158	<i>Brestau.</i> Privathäuser (Langhans)	— (auf der Zeil) Schmidt'sches Haus (Speeth)
— Queens Square (Wood) 198*, 199*	<i>Brüssel.</i> Privathäuser (Pisson)	<i>Fulda.</i> Wilhelmstraße (Vorherr)
<i>Berlin.</i> Einzelheiten eines Wohnhauses 189*	<i>Darmstadt.</i> Kasino (Moller)	— Hof-, Domänen- und Salinenbau (Vorherr)
— Mietshaus 187*	<i>Dessau.</i> Landh. Luisium (v. Erdmannsdorf 1770)	<i>Gent.</i> Privathäuser (Pisson)
— Palais des Grafen Redern (Schinkel) 186, 188*	<i>Doddington.</i> Haus (Landsitz) (Wyatt J. d. Ä. 1809)	<i>Genoa.</i> Palast Durazzo (Tagliofichi) 7
— Paläste (Schinkel)	<i>Dresden.</i> Haus Neumarkt (Eigenwillig)	— Villa Dinegro (Tagliofichi) 7
<i>Besançon.</i> Hotels (Ledoux)	— 104 Privathäuser (Locke)	— Villa Durazzo (Tagliofichi) 7

<i>Hamburg.</i> Villen in Dockenhude (Chr. Fr. Hansen)	<i>Monza</i> (Oberitalien). Villa (Piermarini) 176	<i>Paris.</i> Privathaus an place du palais royal (Moreau)
<i>Hampshire.</i> Landhaus Grange (Wilkins) 153*, 154	<i>München.</i> Haus Graf Montgelas (Metivier)	— Privathäuser rue de Rivoli (Delespine)
<i>Holzminden.</i> Privathäuser (Ottmer) 191*	— Häuser am Karolinenplatz (K. v. Fischer 1820)	— Villa Trocadero (Peyre, A. M.)
<i>Illagi.</i> Villen (Pompei)	— Häuser an der Karlstraße (K. v. Fischer)	— Wohnhaus rue Mandor (Mandor)
<i>Laeken.</i> Maison Walkins (Payen d. Ä. 1788)	— Häuser an der Müllerstraße (K. v. Fischer)	<i>Pest.</i> Hotel Europe (Hild, Joseph)
<i>Leipzig.</i> Privathäuser (Dauthé 1778)	— Rumford Saal, Wirtshaus Engl. Garten (Lechner)	<i>Pontoise.</i> Landhäuser (Bartard)
<i>London.</i> Paläste (Rob. Adam)	<i>München-Schwabing.</i> Haus Maillat de la treille (Metivier)	<i>Potsdam.</i> Häuser (Boumann d. Ä.)
— Crockford Clubhouse (Wyatt B. d. J. 1827) 24	<i>Paris.</i> Casino l'Italienne 184*	— Privathäuser (Gontard) 18
— Geb. Regentparc (Nash) 24	— Geb. am Bd des Invalides (Brognart)	<i>Richmond.</i> Villa Asgill (Taylor)
— Geb. Regentstreet (Nash) 24	— Häuser rue Richelieu (Chr. de Wailly)	<i>Rom.</i> Pal. Braschi (Morelli 1790) 8
— Lincolns'nin (Taylor)	— Hot. de Mad. de Montesson (Brognart)	— Pal. di Caprarola 185*
— Somerset House (Chambers) 23, 139, 152*	— Hotel Montmorency (Boffrand)	— Villa Corsini (Saloi)
— Southerlandhouse (Wyatt B. d. J. 1825) 24	— Hotel Nivernois (Peyre, M.)	<i>Sampierdaren.</i> Palast Doria (Tagliefichi) 7
— Staffordhouse (Wyatt Ph. 1825) 24	— Hotel Salm-Salm (Roland & Rousseau 1786)	<i>Scotisham</i> bei London. Landhaus (Soane)
— Union Clubhouse (Smirke 1825)	— Hotel St. Florentin (Chalgrin) 14	<i>Sessina</i> (Oberitalien). Villa (Pompei)
— Viktoriastr. (Ashton)	— Hotel de Voyer (Ch. de Wailly)	<i>Stockholm.</i> Pläne für Gebäude (Tempelmann)
<i>Madrid.</i> Hotel Berwick (Antoine) 13, 100	— Innenes des Hotel d'Orsay (Renard)	<i>Strassburg.</i> Pal. u. Häuser (Villot)
<i>Mailand.</i> Privathäuser (Piermarini)	— Kleine Hotels 183*, 184*	<i>Stuttgart.</i> Häuser (Solucci)
— Pal. Malario (Piermarini)	— Passage Choiseul et Saucède (Mazois)	<i>Toulon.</i> Häuser am Platz Peyron (Vonnat)
<i>Marlia.</i> Landhaus der von Lucca (Bieniaime)		<i>Weimar.</i> Bürgerhäuser (Coudray) 182*
<i>Meissen.</i> Haus (Thormeyer)		<i>Wien.</i> Gebäude im Volksgarten (Nobile)
		<i>Wismar.</i> Gebäude (Thormann)
		<i>Würzburg.</i> Privatgeb. (Speeth)
		<i>Zutphen.</i> Landhaus 154, 155*

Kasernen und Wachen

<i>Agram.</i> Kaserne (Stiedel 1833)	<i>Dresden.</i> Reithaus (Ch. Tr. Weinlig) 115*, 116	<i>München.</i> Kaserne im Hofgarten (Frey, J.)
<i>Berlin.</i> Kas. d. reit. Artillerie 112	<i>Kassel.</i> Garde du Corps-Kaserne (Dury 1768) 112	— Schwere Reiter-Kaserne 111*
— Neue Wache (Schinkel) 114*, 115	— Kasernen (Jussow)	<i>St. Etienne,</i> Gend.-Kas. (Gabio)
<i>Bern.</i> Hauptwache (Sprüngli)	<i>Mailand.</i> Kaserne 111	<i>St. Petersburg.</i> Reitbahn für die Garden (Quarenghi) 27
<i>Braunschweig.</i> Kaserne (Ottmer)	<i>Marseille.</i> Gendarm.-Kaserne (Penchaud)	<i>Strassburg.</i> Kaserne (Blondel d.J.)
<i>Darmstadt.</i> Exerzierhaus (Schuhknecht)	<i>München.</i> Hauptwache (Cuvilliés [Ebes])	<i>Weimar.</i> Reithaus (Gentz) 116
<i>Dresden.</i> Altstädter Hauptwache (Schinkel) 115		<i>Wesel.</i> Festungsbau (de Bodt)
		<i>Wilhelmshöhe.</i> Marstall (Jussow)

Bibliotheken und Museen

<i>Berlin.</i> Biblioth. (Boumann d. J.)	<i>Madrid.</i> Museo del Prado (Villanueva) 26	<i>Paris.</i> Südfl. des Louvre (Percier)
— Museum (Schinkel) 127, 128*	<i>München.</i> Alte Pinakothek (Klenze 1826—36) 126, 127	<i>Pest.</i> Nationalmuseum Ludovicum (Pollack)
— Rotunde des Museums (Schinkel) 129	— Glyptothek (Klenze 1816) 126*, 212	<i>Potsdam.</i> Inneres vom Galeriegebäude (Unger)
— Zeughaus (de Bodt) 127	— Kunstausstellungsgebäude (Ziebold) 212	<i>Rom.</i> Flügel am Vatikan-Museum (Stern)
<i>Dresden.</i> Japanisches Palais (Longuelune)	— Zeughaus (Frey, J.)	— Säle des Vatikan-Museums (Camporesi u. Simonetti)
<i>Edinburg.</i> Museen (Playfair) 24	<i>Neapel.</i> Museo nazionale 125	— Kapitolinisches Museum 125*
<i>Frankfurt a. M.</i> Stadt-Bibliothek (Heß d. J. 1820—25)	<i>Orleans.</i> Bibliothek (Pagot)	<i>St. Petersburg.</i> Bibliothek (kleines Theater) (Brenne) 28
<i>Kassel.</i> Museum Fridericianum (Dury 1769—79) 125, 126*	<i>Oxford.</i> Radcliffe-Bibliothek (Gibbs) 130*	— Gemäldegalerie (Quarenghi) 27
<i>Kopenhagen.</i> Thorwaldsen-Museum (Binderböll)	<i>Paris.</i> Bibliothèque nationale 129	<i>Stuttgart.</i> Museum der bildenden Künste (v. Barth)
<i>London.</i> Nationalgalerie (Wilkins) 24	— Louvre-Aufbau (Gabriel)	<i>Wolfenbüttel.</i> Bibl. (Korb) 129
— Neues Antiken-Mus. (Smirke)	— Louvre-Museum (Percier und Fontaine) 125, 148, 178*, 194	<i>Zürich.</i> Bibliothek (Sprüngli)
<i>Lyon.</i> Musée St. Pierre (Goy)	— Treppe i. Mus. du Louvre 125*	

Schulen

<i>Alfort.</i> Veterinärschule (Peyre, A. M.)	<i>Kopenhagen.</i> Chir. Akad. (Meyn)	<i>Paris.</i> Reitschule (rue St. Honoré) (Hertault)
<i>Berlin.</i> Bauakademie (Schinkel) 20, 119, 123, 124*, 127	— Universität (Hetsch)	— Semis de St. Esprit (Mangin)
— Exerzierhaus (Unger) 18	— Universität (Malling 1836)	<i>St. Petersburg.</i> Katharina-Institut (Gildardi) 21, 120*, 121
— Kadettenhaus (Unger) 18	<i>London.</i> Univ. Klubh. (Wilkins) 24	— Akad. d. Künste (Kakarinoff) 28, 120*
— Tierarzneischule (Langhans) 19, 119	<i>Löwen.</i> Collège du Pape (Montoyer) 122	<i>Sizilien.</i> Botanische Schule (Dufouring)
— Universität (Boumann) 118*	<i>Lüttich.</i> Universität (Chevron) 122	<i>Stuttgart.</i> Militär-Akademie (R. Fischer)
<i>Cambridge.</i> Downing College (Wilkins)	<i>Manchester.</i> Royal institution (Barry)	<i>Tübingen.</i> Universität (v. Barth)
— Kings College (Wilkins)	<i>München.</i> Hofreitschule (Klenze)	<i>Turin.</i> Reitschule (Alfieri)
— Trinity College (Hof) (Wilkins)	— Gr. Schulhaus am Kreuze (Sch. v. Greifenstein)	<i>Verdun.</i> Gr. Seminar (Ondet)
<i>Dresden.</i> Polytechn. Antonsplatz (Heine, Gustav)	<i>Padua.</i> Sternwarte (Cerati)	<i>Verona.</i> Seminario archives-covale (Calderari) 5
— Reithaus (Weinlig)	<i>Paris.</i> Akademie 143, 160	<i>Versailles.</i> Plan zum gr. Seminar (Goy) 171
— Ritterakademie (Longuelune)	— Bauakademie (Blondel) 6, 10	<i>Wien.</i> Technische Hochschule (Schemerl v. Leytenbach) 119*, 120
— Waisenhaus (Schmidt, J. G.)	— Coll. de France (Chalgrin) 13	<i>Winterthur.</i> Schulhaus (Zeugherr)
<i>Edinburg.</i> University (Rob. Adam) 24, 122, 123*	— École des beaux-arts (Labrouse)	<i>Zürich.</i> Blindeninstitut (Zeugherr)
<i>Fulda.</i> Schulen (Vorherr)	— École militaire (Gabriel) 13, 112*, 113*, 115	<i>Zwickau.</i> Bürgerschule (1840) 124*
<i>Gent.</i> Universität (Roelandt 1818 bis 26) 16, 121*, 122*	— Écolemédicine (Gondonin) 13, 116*, 117*	
<i>Halle a. S.</i> Universität (Schinkel) 119*, 123	— École du Droit 39	
<i>Kirchtau.</i> Waisenhaus (Riedel)	— Lycée Bonaparte (Brogniart)	
	— Pal. de pharmacie centrale (Viel)	

Verkehrsbauten

(Börsen, Banken etc.)

<i>Amsterdam.</i> Börse (Plan) (Zoher, J. O.) 17, 133*, 134, 135	<i>Dublin.</i> Bank von Irland 133	<i>Paris.</i> Halle aux blés (Legrand)
<i>Ancona.</i> Hafen (Vanvitelli)	— Custom House (Gandon) 138*, 139	— Halle aux draps (Legrand)
<i>Antwerpen.</i> Entrepot (Roelandt 1829)	<i>Gent.</i> Bahnhof 140	— Hallen u. Märkte (Brogniart)
<i>Barcelona.</i> Börse (Soler) 26, 133, 134*	<i>Leipzig.</i> Thüringer Bahnhof 140*	— Halles aux blés (Mezières)
<i>Berlin.</i> Börse (Hitzig) 135	<i>Lille.</i> Schlachth. (Peyre, A. M.)	— Kuppel von Legrand
— Hallen an der Spittelbrücke (Gontard 1776)	<i>London.</i> Bank von England (Taylors u. Soane 1788) 102, 132, 133*	— Münze (Antoine) 13, 16, 26, 100, 120, 136*, 137, 138, 139, 170, 180
— Münze (Gentz 1800) (nach Nagler)	— Börse 102	<i>Pest.</i> Altes Lloydgebäude (Hild)
<i>Bern.</i> Münze (Antoine) 13, 100, 138	— General post office (Smirke) 24	<i>Prag.</i> Zollamt 139*
<i>Besançon.</i> Getreidehalle (Marotte)	— Royal exchange 54, 132*	<i>St. Etienne.</i> Getreidehalle (Gabis)
<i>Braunschweig.</i> Reichsbank (Gebhard)	— urnhall (Soane)	— Schlachthaus (Gabis)
<i>Breslau.</i> Börse (Langhans d. J.)	<i>Lyon.</i> Getreidehalle (Gay)	<i>St. Petersburg.</i> Bank und Börse (Quarenghi) 27
<i>Brüssel.</i> Geländer von der Minneque 135*	<i>Madrid.</i> Aduana (Sabatini) 26, 137*, 138	— Börse (Gilardi)
<i>Chemise.</i> Halle (Villers)	<i>München.</i> Feuerhaus am Anger (Sch. v. Greifenstein)	— Neue Börse (Quarenghi)
<i>Corinth.</i> Schlachthaus (Lussault)	<i>Nantes.</i> Börse (Crucy)	— Neue Börse (Thomon 1805) 28, 132
<i>Dresden.</i> Brauhaus (Gebhard)	<i>Orleans.</i> Getreidehalle (Pagot)	<i>Southampton.</i> Plan zu einer Schiffswerft im griechischen Stil (Revely)
— Gewandhaus (Schmidt, J.)	— Schlachthaus (Pagot)	<i>Strassburg.</i> Fruchthalle (Villot)
	<i>Paris.</i> Börse (Brogniart) 13, 28, 131*	<i>Verona.</i> Kaufhaus (Pompei)
	— Ehemal. Handelsbörse 135*	<i>Wien.</i> Münze (Sprenger)

Brunnen, Denkmäler, Plätze, Anlagen, Gärten, Tore

<i>Athen.</i> Stadttor 211	<i>Berlin.</i> Brandenburg. Tor (Langhans 1788—91) 19	<i>Bologna.</i> Posta Romana (Dolli 1770)
<i>Bath.</i> Palladiobrücke im Prionpark 214*, 215	— Denkmal (Schinkel)	<i>Braunschweig.</i> Portal z. Schloßhof bei Einzug (Krahe)
— Platzanlage des Queens Square 204*, 205, 206	— Kolonnaden (Mohrenstraße) (Langhans 1787) 210, 211*, 212	<i>Brügge.</i> Fischmarkt (Colloigne) 135
<i>Bayreuth.</i> Anlagen und Schloß (Gontard 1759—68)	— Kolonnaden auf der Königsbrücke (Gontard 1770—80)	<i>Brüssel.</i> Botan. Garten (Suys) 215, 217*
<i>Bergen.</i> Tempel	— Tiergarten 165	

- Brüssel.* Gewächshaus (Suys) 16
 — Königsplatz (Guymard) 16
 — Place du Palais (Guymard)
 — Porte Guillaume (Suys 1820) 16
 — Stadttore 202
 — Waterloo-Denkmal (van der Straeten 1816)
Chalons. Porte Dauphine (Durand 1769)
Charlottenburg. Belvedère, Park i. Schl. (Langhans) 19, 165
 — Mausoleum (Gentz 1810)
Corient. Fontaine auf Place Saint Louis (Lussault 1811)
 — Hauptportal des See-Arsenals (Lussault)
Dessau. Plan des Parkes in Wörlitz 172*
 — Torhäuschen 207*, 208
Dresden. Gartenanlagen z. Prinz-Max-Palais (Giesel)
 — Monuments (Petrich 1799—1805)
 — Plan 2. Blockh. (Longuelune)
 — Tempel i. Garten d. Dresdener Prinzenschlosses (Krubsacius) 167
 — Treppe der Brühlschen Terrasse (Thormeyer)
Dresden-Pillnitz. Anlagen (Longuelune und Weinlig) 174*
 — Gartenpavillon des Prinzen Georg von Sachsen (Weinlig) 195, 196*
 — Pavillon (Weinlig) 215*, 216*
Edinburg. Plan z. Anlage (Craig)
Gent. Port d'Anvers (Roelandt 1830)
Haarlem. Gartenanlage (Zocher, Jan) 6
Hannover. Waterloosäule (Laves)
Havre. Platz (am Theater) (Labadie)
Kalisz (Polen). Kopernikus-Denkmal (Aigner)
 — Napoleon-Denkmal (Aigner)
Karlshafen. Anlagen 203*, 204
Karlsruhe. Ecklösung a. Rondellplatz 204*
Kassel. Auetor (Dury 1782) 26, 204, 209, 210
 — Königsplatz (Dury) 203*, 204
 — Friedrichsplatz 204, 205, 210
Bad Kreuth. Denkmal König Maxim (Reliefs von Schwanthalter)
Leipzig. Parkanlagen (Dauthé 1785)
 — Sockel vom Denkmal d. Kurfürsten (Dauthé 1780, Figur von Oeser)
London. ChesterTerrace (Nash) 24
London. Triumphbogen i. Green Park (Nash) 24
 — Triumphbogen u. Pforten im Hydepark (Burton)
 — York Terrace (Nash) 24
Longjumeau. Gartenanlagen (Max Villers)
Löwen. Porte de Bruxelles 207, 208
Lyon. Denkmal (Cochet)
Madrid. Puerta de Alcalá (Sabatini) 26
Mailand. Arco della Pace (Cagnola) 9
 — Forum Bonaparte (Antolini)
 — Porta orientale (Vantini 1827)
 — Simplonbogen (Cagnola)
Mannheim. Rheintor (Egell)
Marmagne. Monum. Paul Riquet (Poiteoni 1809)
Marcelle. Plan zum Botanischen Garten Penchaud)
 — Porte d'Aix 208
 — Springbrunnen a. Place Montthiou (Penchaud)
 — Springbrunnen a. Place Royal (Penchaud)
Montpellier. TorPeyron (d'Aviler)
München. Hofgartentor (Klenze)
 — Maxtor (Sch. v. Greifenstein) 21
 — Propyläen (Klenze 1846) 212*
 — Rondell u. Karlstor (Lechner)
 — Ruhmesh. m. Bavaria (Klenze 1843) 213*, 214
 — Siegestor 208.
Neschwitz. Palmenhaus i. Schlossgarten (Krubsacius) 167
Paris. Änderung des Alavoinischen Entw. z. Julisäule (Duc 1830)
 — Arc de Triomphe de l'Étoile (Chalgrin, vollendet v. Huyot und Blouet) 13, 209*
 — Arc de Triomphe de Carrousel (Fontaine [Percier]) 208*
 — Barrière St. Denis 206*, 208
 — Barrière du trône (Ledoux) 206*, 207
 — Bogen bei dem Hochzeitsfest Napoleons im Tuileriengarten 210*
 — Boulevard du Palais 99
 — Concordienplatz 96, 203, 204
 — Denkmal Napoleons im Dom des Invalides (Visconti)
 — Entw. z. Julisäule (Alavoine)
 — Fontaine des éléphants (Alavoine)
 — Katafalk in Notre Dame für Louis XV. (Dounat)
 — Mt. expiatoire de Louis XVI. (Percier)
Paris. Möbelentwürfe, auch Sèvresporzellan (Percier, David, Moreau)
 — Obelisk de pont neuf (Peyre, A. M.)
 — Pantheonsplatz 204
 — Place a. d. Pont des Innocents (Legrand)
 — Porte St. Denis (Blondel, Fr.) 205*, 207
 — Porte St. Martin (Bullet) 139, 205*, 207
 — Rotunde i. Parc Monceau 214*, 215
 — Versch. Barrières (Ledoux)
Potsdam. Berliner Pforte (Boumann d. Ä.)
 — Brandenburger Tor (Gontard 1770) 18, 208
 — Japan. Häuschen (Büring) 215*
Priestern. Monument (Nobile)
Quatrebras. Entwurf z. Denkmal der Schlacht (Hart [Hollander] 1816)
Regensburg. Walhalla (Klenze) 21, 213*, 214
Rom. Fontana di Trevi (Salvi) 6
 — Petersplatz 202
 — Titusbogen (Chalgrin) 208*, 209
Rouen. Plan vom Platz Louis XV. (Carpentier)
 — Säule (wie Vendômes) an der neuen Brücke (Bouilly)
St. Petersburg. Eremitage (Klenze)
Sanssouci. Park (Gontard)
Schönbrunn. Gärten (Beyer [Peyer])
 — Gloriette (Hetzendorf v. Hohenberg 1775) 209*
 — Obelisk u. Ruine (Hetzendorf v. Hohenberg 1775)
Schützingen. Gartenanlagen mit Theater, Orangeriehaus (Pottage)
Soestdyk. Gartenanlagen (Zocher, Jan.) 6
Strassburg. Reinhardtsbrunnen 76
Stuttgart. Schloßplatz 204
Triest. Leuchtturm (Nobile)
Utrecht. Gartenanlagen (Zocher, Jan.) 6
Versailles. Gärten (Bouchardon)
Villefranche. Grabkapelle der Familie Melas (Gay)
Weimar. Anlage 172
 — Blockhäuschen 208
 — Fürstengruft (Coudray)
Wien. Burgtor (Nobile) 9, 212*
Würzburg. Torwache (Speeth)



3 9001 01958 8600

1 2 8 9 8 3

**Barcode
Inside**

